30 DE MAYO DE 2004. AÑO 7. N°406



Leonor Benedetto está de vuelta
Jamie Cullum: la nueva voz del jazz
Fontanarrosa ilustra el Martín Fierro
José Pablo Feinmann y el fin del mundo en el cine

el mago de la comedia

Martín Rejtman habla de *Los guantes mágicos*, la comedia que lo confirma como uno de los cineastas más raros y personales del cine argentino.

valedecir



Como bólidos en bolas

Son como cien. Son universitarios de quince instituciones distintas de Inglaterra. Y están completamente desnudos, desafiando con sus partes a las leyes de gravedad, que a la larga van a ganar la partida. Su objetivo es batir el record mundial de cantidad de gente en bolas a bordo de una montaña rusa. Así se montaron al Nemesis Inferno en el Thorpe Park, Surrey. Al frente de todo el asunto hay una colecta con fines benéficos, y el parque promete un dinero para la mejor foto resultante del evento. Otra gran oportunidad que se perdió el Italpark por desperfectos técnicos.

Me pareció ver un triste perico

Porque los loros también tienen derechos, acaba de salir un DVD dedicado exclusivamente a ellos y ellas (los loros y las loras) en coincidencia con el Día Mundial del Loro, que se celebra hoy, 31 de mayo. La Fundación World Parrot, que tiene base en Hayle, Cornwall, ha lanzado al mercado *PollyVision: Strictly for Parrots* ("Polivisión: estrictamente para loros"), un DVD producido por el experto en este tipo de aves y director de la fundación, Jamie Gilardi, diseñado para mejorar la calidad de vida de más de un millón de loros y, por qué no, de otros cuatro millones de pajaritos que viven como mascotas en el Reino Unido. Se ha explicado que "se trata de una película de 80 minutos que lleva a sus espectadores alrededor del mundo para explorar las vidas de estos simpáticos animales". El tal Gilardi, que no es ningún ídem para los negocios, declaró que "queríamos hacer un film para las aves cautivas, que pudiera llenar algunos de esos aburridos momentos de sus vidas. Los loros son altamente inteligentes, sensibles y sociales. Necesitan ser enriquecidos y estimulados para no aburrirse ni deprimirse, y tal como ocurre con los humanos, ellos desarrollan problemas psicológicos y de conducta. Recomendamos que los pajarracos vean la película en un televisor de pantalla plana, dado que sus habilidades visuales superiores significan que sufren mucho más que las personas la vibración de una pantalla vieja. Es una excelente excusa para comprar una tele nueva: cómprela para su mascota alada". Aunque deje a su dueño desplumado.

Dame un cuarto de Ozzy

Los Osbournes lo tienen todo. Tienen fama, tienen pasado, tienen un programa en la tele, y ahora también tienen un helado propio. La cosa es así: Ed Dubroski, el dueño de una fábrica de helados de Woodbridge, Nueva Jersey, llamada Country Cow Creamery, les envió un e-mail a Ozzy y Sharon (la tolerante mujer del tipo que se comió un murciélago) ofreciéndoles hacer un helado para ella. El matrimonio aceptó, pero pidiendo además un helado para el ex Black Sabbath. Y así es como la Country Cow inventó el "Ozzy's Carnivorous Carrot Cake" y "Death by Sharon" (respectivamente, la Torta Carnívora de Zanahoria de Ozzy y la Muerte por Sharon). El de Ozzy es un helado de canela con una tarta de zanahoria embebida en licor de avellanas y Death es un helado de chocolate negro bañado en salsa de chocolate también semiamargo con pedacitos de ¡chocolate! en licor Godiva. Dubroski, como correspondía, les envió unas cantidades considerables de sus nuevos productos a la familia. Los fabricantes heladeros argentinos deberían poner manos a la obra para adaptar la iniciativa para el mercado criollo e ir viendo cómo hacer los sabores de los rockers nacionales. Charly y Spinetta, obviamente, son helados de palito.



El muñeco para terminar con todos los muñecos

Arnold Schwarzenegger, alias Ahnold, alias Comando, alias Terminator y alias Governator, acaba de iniciar una demanda contra una compañía juguetera que ha fabricado un muñeco, un "action figure", que lo parodia. Los fabricantes alegan que se trata de una parodia política –nada personal– y que las ganancias derivadas de su venta irán a parar a una organización contra el cáncer. Pero el actor devenido gobernador argumenta que sólo él tiene derecho a explotar su "valiosa imagen" (*sic*). La juguetera, una compañía familiar con base en Ohio llamada Discount Merchandise, ya había fabricado muñecos que parodiaban a otros políticos: el ex alcalde de Nueva York Rudolph Giuliani llevó uno a un discurso público y la ex primera dama Hillary Clinton firmó el de ella y lo reenvió a sus fabricantes. Las dos figuras que más vendieron hasta el momento fueron la muñecota de Anna Nicole Smith y Jesucristo. Pero Arnold Schwarzenegger, el actor de las comedias *Gemelos* y *Un detective en el kinder*, no le vio la gracia. Martin Singer, su abogado, dijo que "el nombre, la voz y la imagen de su cliente no son de dominio público y que si se los utiliza para propósitos comerciales pueden ser querellados por daños". Todd Bosley, el presidente de la juguetera, replicó en el *New York Times*: "Ningún otro político ha hecho esto. Jimmy Carter hasta nos envió un libro". El muñeco del litigio está vestido de traje, porta un rifle de asalto y cuesta algo menos de 20 dólares.



¿Por qué a los médicos no se les entiende la letra?

Shhh... Es parte del juramento hipocrático.
Dra. Rímolo

Para que no se les noten las faltas de ortografía.
www.malmedicado.com

¿Y para qué querés entender? ¿Acaso me podés explicar qué quiso decir el médico con la palabra "metrapolol"?
Doctor Florencio Sánchez junior

Porque escriben en genérico.
Ave de Villa Crespo

Porque no existen los juicios por mala lexis.
Re-sentido común

Porque mientras menos se entienda, más científico parecerás.
La Falsa Galena

Porque aprendieron a escribir con la Tabla Periódica: concibiendo el acento según las características del átomo; el núcleo como el verbo; los electrones como preposiciones, etcétera. De ahí que la sintaxis en la escritura médica y los Enlaces Químicos sean particularmente afines.
s.figueroa

Para que nadie pueda descifrar sus curros con los laboratorios.
El Dr. Chapatín

¡Con razón hace quince años que estoy tomando Evanol y no se me va el resfrío!
Zhivago desde Mataderos

Porque están seguros de que los farmacéuticos aprobaron Criptograma I y II en la facultad.
Menos que cero-tonina

Porque después, si se equivocan en el diagnóstico, siempre pueden decir que lo que escribieron era otra cosa.
Gastón de La Plata

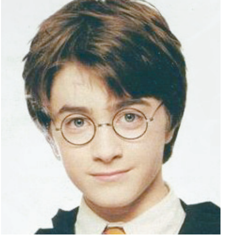
¿Y qué querés? Se automedican, se automedican, y después les tiembla todo...
Dr. Manodo Pada

Para hacer juego con el electrocardiograma.
Dr. Secayo de Rosario

Para la semana próxima: ¿Qué cosa fuera la maza sin cantera?



¿Jaime Potter?



¿Harry Bayly?

COMUN˝QUESE CON RADAR

Para criticarnos, felicitarnos o proponer ideas, descabelladas y de las otras, llame ya!:
fax 6772-4450
yomepregunto@pagina12.com.ar

El gaucho ilustrado



POR CLAUDIO ZEIGER

Mire que son fieros los indios. No fieros de fealdad, sino fieros de ferocidad: meten miedo cuando se vienen encima a caballo, lanza en mano. Los gauchos, en cambio, salieron más tristones, como caídos o cargados de hombros. Fierro es renegrido e hirsuto, los ojos hundidos por la tristeza, la añoranza de la tierra y de la china, y en el final de la Ida ("*males que conocen todos pero que naides contó*"), ya al filo de la Vuelta, se le escapa una lágrima furtiva.

Para el *Martín Fierro* que acaba de publicar De la Flor, Roberto Fontanarrosa imaginó un mundo en blanco y negro (al color se lo agregaron por computadora) y si bien argumentó no tener un buen manejo de color, podría deducirse que el mundo de Martín Fierro es esencialmente blanco y negro; el color, en todo caso, le agregó una intensidad que tampoco le viene mal. La lectura de Fontanarrosa es la de *Martín Fierro* como relato de aventuras más que un catastro de desgracias o el texto de denuncia contra las levas forzadas de gauchos hacia la frontera que Hernández concibió allá por 1872. Hay bandos y contendientes, como en la versión de *La Ilíada* que abre su desopilante *Los clásicos según Fontanarrosa*, de una guerra que sucedió hace tanto que se hizo primero leyenda, luego mito y finalmente parodia, perdiendo fuerza pero ganando en humor. ("¡Ulises! ¡Hijo de Laertes! ¿Piensas que éstas son horas de llegar? Toda una mitología esperándote", dice Penélope en el comienzo de la versión de *La Odisea*. Y Ulises (fecundo en ardides) responde: "Penélope, con tu bolso de piel marrón y tus zapatos de tacón y tu vestido de domingo... luengas son mis aflicciones desde que dejara la bien murada Troya".) Eso les pasa a las grandes épicas, como Lugones quiso a *Martín Fierro*.

No sucede lo mismo en este *Martín Fierro*, primero porque obviamente no son los clásicos *según* Fontanarrosa sino el original *según* José Hernández. Lo de Fontanarrosa es un comentario gráfico, una glosa abierta y sin escenas obligatorias; una versión increíblemente libre de casi todos los sentidos que se le atribuyeron a *Martín Fierro* desde el Centenario en adelante, cuando las lecturas de Lugones y Rojas lo convirtieron en la épica nacional, o tantas otras lecturas lo volvieron entelequia y ser nacional. No hay pesadez ni gravedad aquí. Tampoco parecen pesar demasiado los *Martín Fierro* dibujados con anterioridad (Castagnino y Alonso por citar los más difundidos y prestigiosos). Nos animaríamos a decir que Fontanarrosa no ilustró *Martín Fierro* sólo desde su calidad de dibujante sino desde sus valores de escritor. Hay algo levemente paródico en estos dibujos y hasta un subrayado humorístico en los cartelitos que explicitan "pava" o "facón" o "ave solitaria". Pero también está el trazo seguro para eso que señalábamos al comienzo: la ferocidad del indio, la reconcentración del gaucho, la desolación de los perros flacos, en fin, eso que aunque pasen los años y las mitologías se degraden, siempre será parte inherente al espíritu de Martín Fierro: denuncia y contundencia.

Siempre me pareció que Inodoro Pereyra –inspirado en o salido de Martín Fierro– funcionaba un poco como el *Fausto* de Estanislao del Campo: el momento lúdico y gracioso en el cual la gauchesca se vuelve sobre sí misma y se mira vivir; el momento cuando el solemne Fausto se convierte en *Don* Fausto, acriollado. Inodoro era posible porque hace muchos años había existido aquel remoto pariente Fierro. Y ahora este Fierro ilustrado se vuelve posible porque existe don Inodoro, con su indolencia y su conciencia de ser un gaucho en estos tiempos de ser urbanos.

Como sea, y sin aparente intención canónica, este *Martín Fierro* ilustrado por Fontanarrosa viene a sumar otra lectura a la larga lista. El trazo es moderno e irónico, como lo son el *Fausto* e Inodoro Pereyra, y detrás de eso que parece leve trasunta cierta negrura de blanco y negro a pesar de que vivamos en tiempos de colores... No sé si he sido claro.

vamos de paseo

NOTA DE TAPA Recientemente homenajeado por el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires con un ciclo dedicado a su obra, **Martín Rejtman** arremete con **Los guantes mágicos**, una comedia triste y musical protagonizada por un Vicentico irresistible, donde todas las cosas raras que pasan, pasan con una naturalidad y una elegancia absolutamente impávidas: un remisero enamorado de su Renault 12, nieve sobre Buenos Aires, una pandilla de actores canadienses que vienen a filmar una porno a las Cataratas del Iguazú, una azafata de cabotaje que tararea el *Concierto de Aranjuez*, un negocio millonario que fracasa por un golpe de calor, un paseador de perros experto en psicotrópicos... A cuatro años de la celebradísima *Silvia Prieto*, Rejtman vuelve más en forma que nunca.

POR ALAN PAULS

¿*Los guantes mágicos* empezó llamándose *El coche más feo del mundo*?

–No. *El coche más feo del mundo* fue sólo un punto de partida. Todo estaba más centrado en el auto, que iba cambiando de mano en mano. Era una especie de *Al azar Baltazar* de Bresson mezclado con *Christine*, la película de Carpenter. Después el eje cambió y el título ya no tenía mucho sentido. Además estaba demasiado visto. En un aeropuerto vi un libro que creo que se llamaba *La mujer más fea del mundo*. O era una película española, no sé. Pero empecé a ver títulos parecidos por todos lados.

Pero el coche quedó, y es un Renault 12.

–Sí, un auto muy feo, pero muy parecido a un modelo de Saab de los años ochenta, con una línea muy diagonal en el capot, que para mí es el coche más lindo que hay. Si los ves uno al lado del otro son muy parecidos, pero uno es el más lindo y el otro el más feo. Me gustaba esa manera que tenían de igualarse. El Saab es como el socialismo escandinavo, que es todo lo que uno quiere: elegante, sobrio, eficiente. El Renault 12 es un coche comunista, medio parecido al Lada, ¿no? ¿Sabías que hay una asociación de fanáticos del Renault 12? Publican fotos en Internet y se reúnen en los estacionamientos de los supermercados que están al borde de la General Paz. Cada uno lleva su auto y hacen una especie de... Miran el auto del otro, ven qué tiene, cómo está... Incluso en la página web hay un homenaje al Renault 12 Alpine, negro y dorado, con un motor más poderoso, que se fabricó sólo en la Argentina. Lo raro es que, a diferencia del Fiat 600 o del Citroën, que adquirieron un status de culto, el Renault 12 no es para nada un coche de imagen.

¿Llegaste a contactar a los fans?

–Sí. El coche rojo que aparece en la falsa picada de la película lo encontramos ahí. Lo maneja su dueño. Fue todo un tema, porque tiene pintado en el capot un dibujo enorme, medio heavy metal –el equivalente del tatuaje en un auto–, y como se lo veía más de costado que de frente hice hacer unas calcomanías gigantes en forma de llamarada para pegarle. Pero nadie se animaba a hablar con el dueño para pedírselo; tenían miedo de que dijera que no. Al final no tuvo ningún problema.

El Renault 12 es un auto-pantalla: cualquiera puede proyectar en él cualquier cosa.

–Claro. Ésa es la idea también de Alejandro, el personaje protagónico: alguien en quien todos los demás pueden confluir y proyectarse. Que era un poco lo que le pasaba también al personaje de Rosario Bléfari en *Silvia Prieto*.

Es neutro, y en ese sentido es un objeto bien rejtmaniano.

–Para mí, era un coche que no tenía sentido: que fuera un remís, que fuera protagonista de una película... Pero todo esto viene de algo. Me di cuenta en la mitad del rodaje de la película, cuando estábamos rodando las escenas del monoblock, de que Gabriel [*Fernández Capello, (a) Vicentico*], con anteojos, sonreía de la misma manera en que sonreía mi papá. La misma sonrisa bonachona, muy interior, muy para uno. Y después me empecé a dar cuenta de que así, gordo como estaba, Gabriel era muy parecido a mi papá. Y ahí me di cuenta de que mi papá tenía una relación muy particular con su coche. Usaba el baúl para guardar todas sus cosas... El auto era casi el eje de toda su vida, como el refugio de la vida familiar, en todo caso. Entonces supuse que toda la película debía tener que ver con todo eso. Mi papá murió en enero de 1999, cuando yo había empezado a escribir el guión. Me acuerdo porque cuando murió yo estaba en Sundance, y ahí me preguntaron cuál era mi próximo proyecto y yo dije: *El coche más feo del mundo*.

El auto es un elemento muy fuerte en la película. Es lo que le permite a Alejandro trabar relaciones y hacer negocios. De algún modo funciona como la moneda de la película.

–Tal cual. Para Alejandro, la economía existe en función del coche. En todo sentido. Que es otro de los temas de los que yo siempre hablo: la economía. Mis películas no hablan de otra cosa. Yo, por ejemplo, cuando leo el diario, lo que dejo para el final –que es como el postre, lo que a uno más le gusta– es la parte de Economía y Negocios. Y eso que no entiendo nada. Ayer, por ejemplo, me enteré de lo que era la "economía keynesiana". Recién ayer. Y hoy, que volví a leer la expresión en otro lado y la reconocí, me puse contento. Por otra parte, eso es lo que hace que en las ciudades y en todos lados haya comunicación, ¿no? La economía y el trabajo.

En general, en el cine uno ve más bien otros motores de contacto entre personajes: el amor, el deseo, la lucha. Lo que permite la economía en tus películas es que

"Todos mis personajes buscan cómo mantener un equilibrio. Pasaba en *Rapado*, cuando al protagonista le roban la moto y él trata a su vez de robar otra. Pero lo que se consigue es un poquito menos: le roban una moto y él consigue un ciclomotor. En *Los guantes mágicos*, Alejandro, en vez de tener su coche, termina siendo chofer de micro."



haya intercambios desafectados: entra la economía y salen los sentimientos. Aunque en esta película hay bastante emoción.
–A mí me da la impresión de que si en mis películas las cosas no fueran por los carriles por los que van, lo que haría sería puro cliché, estereotipos de otras clases de relaciones. No lo podría evitar. Sólo produciría emociones de fórmula. Me parece más interesante que las emociones surjan de otros cruces, otras combinaciones. Eso me sorprende más, porque es más inesperado.

¿Y qué encontrás en Economía y Negocios?
–Lo mismo que encontraba cuando a los 13 años iba a la Cinemateca a ver películas: un mundo desconocido, del que me interesa empezar a entender de a poquito cómo funcionan las cosas. No podría explicarlo. Es algo... *jugoso*, más jugoso que el suplemento de Espectáculos, por ejemplo. Cuando era chico, mi abuelo me criticaba porque lo único que leía del diario era Espectáculos. Ahora me gusta ver qué negocios se hacen, cómo cambian de manos las empresas, las inversiones... Estupideces. Mi abuelo tenía concesionaria de coches; de Peugeot, una de las más grandes. Y mi papá tenía negocio de repuestos para coches. Y mi mamá trabajaba en la concesionaria de mi abuelo. Yo, en cambio, nunca aprendí a manejar. Y el otro detalle interesante es que la casa que me compré –en medio del rodaje de una película sobre un auto– antes había sido un taller mecánico. Todo así. Es raro. Mi abuelo me había prometido que me iba a regalar un auto cuando cumpliera dieciocho años, pero nunca saqué el registro. (Igual nunca me lo hubiera regalado, así como, a pesar de las promesas, nunca nos llevaron a Disneylandia.) La concesionaria estaba en Bulnes 65, entre Bartolomé Mitre y Rivadavia, a la vuelta del cine Roca, donde yo iba mucho a ver películas. Ahí y al Palacio del Cine. Esto ya parece una conversación de gente muy mayor, ¿no?

O un retrato de cineasta tuerca.
–No, yo nunca tuve una relación muy importante con los autos. Pero me acuerdo de que mi papá nos llevaba los fines de semana a Hacoaj y yo no quería, y antes de salir me escondía en el placard de las escobas y se pasaban horas buscándome. Y cuando me obligaban a ir, yo agarraba veinte libros –los Hollister, Enid Blyton– y los ponía todos en la parte de atrás del coche y no salía. Me quedaba adentro del auto todo el día.

Es cierto que la economía es muy importante en tus películas. Siempre hay un intento de encontrar una "buena" economía: un sistema económico inteligente, eficaz, justo... Y el hecho de que tus personajes nunca pasen hambre lo vuelve todo mucho más raro. Porque esa economía que se inventan nunca viene a resolver problemas graves. Tiene otro sentido.
–Sí, lo que buscan es cómo mantener un equilibrio. Lo mismo pasaba en *Rapado*, cuando al protagonista le roban la moto y él trata a su vez de robar otra. Pero siempre lo que se consigue es algo que representa un poquito menos: a él le roban una moto y él consigue un ciclomotor. En *Los guantes mágicos*, el sistema termina haciendo que Alejandro, en vez de tener su coche, sea chofer de micro. Pero de alguna manera hay como un equilibrio que se restablece. En *Silvia Prieto*, por ejemplo, algo se rompe cuando aparece otro personaje que se llama igual, Silvia Prieto, y la posibilidad de que haya muchas rompe ese equilibrio según el cual en el mundo tiene que haber una sola persona con ese nombre, ¿no? Ése es el gran problema, lo que hace que todo se ponga en movimiento.

Es como si todo tuviera que cerrar, pero igual no cierra. Siempre quedan cabos sueltos, márgenes, desfasajes. La edad de los personajes, por ejemplo. Hasta ahora tendían a ser infantiles: siempre tenían más años de los que delataban por lo que hacían. En *Los guantes mágicos* parece que tuvieran menos, como si fueran demasiado jóvenes para lo que hacen. Alejandro, por ejemplo, ¿no debería tener 40?
–La edad de mis personajes siempre es indeterminada. Nunca se sabe bien cuántos años tienen, como tampoco se sabe en qué época transcurre la historia. (Hace un tiempo, cuando terminaba el sonido de un corto mío viejo, *Doli vuelve a casa*, yo le decía a la sonidista: "Mirá que esto fue hecho hace veinte años", y a ella le resultaba imposible fechar la película: podía ser perfectamente de los años sesenta, y vos ves la imagen que tiene y es cierto.) Siempre hay algo indeterminado en mis películas. No es que les escape a los detalles contemporáneos, porque los hay, pero... El año pasado mostré la película en Francia y me preguntaban, por ejemplo, si la Argentina "era así". Eso habla de que o ellos son idiotas o hay algo raro en mis películas. Me preguntan: "Pero, ¿la moda es así?".



Lo que buscan es el efecto atraso: el error de paralaje.
–Hace un tiempo tuve que escribir algo sobre la película y escribí que todo estaba como disminuido. Todo es “un poco menos”. Lo que pasa es que todos los personajes están como en un límite de edad. Luis (Diego Olivera) está llegando a su límite para actor porno; Sergio (Fabián Arenillas), para grabar su disco solista, está un poco pasado. Ése es un poco el eje de los personajes: ese momento crítico. Y ahí hablaba de que todos están en un estado “un poco menos”. Alejandro maneja un remís, pero el remís es un Renault 12; Valeria trabaja de azafata, pero hace vuelos de cabotaje y charters; Sergio quisiera ser músico y no lo es; Luis es actor, pero trabaja en el cine porno. Todos están en un nivel un poco rebajado. Y Cecilia y Daniel toman pastillas, y viven otra vida: una sub-vida, un poco más abajo que la vida supuestamente normal. Pero creo que es clarísimo que no tienen nada de perdedores; simplemente son “un poco menos que”. El mundo de la película no es un mundo de ganadores y perdedores.
***Al azar Baltazar*, *Christine*: Bresson y Carpenter. Tus películas mezclan dos cosas que no suelen mezclarse, o que cuando se mezclan dan como resultado pastiches atroces: una sensibilidad cultivada (el “gran arte”) y la cultura industrial, “barata”, del mundo contemporáneo.**
–Es cierto. Y al mismo tiempo esas dos cosas se juntan y producen otras cosas, como por ejemplo el tema del tiempo. Ultimamente estoy haciendo películas muy sincopadas, con ritmos diferentes que se cruzan todo el tiempo: momentos muy rápidos y momentos muy lentos, personajes muy activos y personajes muy quietos. Ya pasaba en *Silvia Prieto*: estaba el ritmo rápido del diálogo y el ritmo lento del plano fijo que no termina. Ésa es una de las cosas que más me interesan. No es algo que planifique, pero me gusta que haya esas contracorrientes. En el montaje de *Los guantes mágicos* me sorprendía el cambio violento que había entre tantas escenas dialogadas y, de repente, una escena silenciosa. Me provocaba una especie de sorpresa y me preguntaba: ¿está bien esto?
Cada vez hacés películas más musicales. En *Los guantes mágicos*, la música es un tema puntual, pero también es clave el sonido en general y la construcción rítmica del relato.
–Ahí lo importante es que los dos protagonistas de la película, Alejandro y Cecilia, tienen cada uno su tema musical. Cecilia tiene *Hombres de hierro* de León Gieco, que habla un poco sobre su juventud perdida, y Alejandro tiene el tema de New Order que suena en la discoteca del final de la película, *Vanishing Point*, que también habla de su juventud en los años ochenta, cuando todo era más fresco y él iba a bailar pero no como ahora, que está rodeado de chicos de 16, 17 años. De todos modos, tampoco son temas “propios”; cada personaje los encuentra. Cecilia tropieza con Gieco en la televisión y el tema termina de deprimirla; Alejandro lo encuentra azarosamente en la discoteca, que es como lo encontré también yo. Y después están las músicas de las discotecas a las que van a bailar a lo largo de la película. En ese caso, lo que hablé con Diego Vainer fue que fueran músicas sin letra, que en un punto contaran la historia de la música bailable de los últimos 30 años y que de alguna manera estuvieran todas dirigidas al tema de New Order del final. Como si todas esas músicas estuvieran buscando una canción, que es la única que tiene letra.
¿Y León Gieco? ¿Cómo llegaste a *Hombres de hierro*?
–Estaba una noche en mi casa, puse *Trasnoche 13* y enganché ese momento de *Rock hasta que se ponga el sol*. No podía creer lo que veía. Era como una película de ciencia ficción: esa gente, ese vestuario, la canción... Me pareció que nuestro pasado era ciencia ficción. Impensable. Antes lo impensable era el futuro; ahora era el pasado.
¿Cuánto duró el rodaje?
–Mucho: ocho semanas, o más. Me puse muy exigente, más de lo normal. No aceptaba nada que no fuera lo que quería. Una escena la filmamos 75 veces. No entera, pero hubo 75 arranques. Es la escena en que están mirando la película porno, sobre el final. Una escena coral, donde cada uno tiene su línea de diálogo, su acción. Y algo pasó, una especie de alquimia entre el lugar y las personas: nunca se podía coordinar para que saliera bien. Yo podría haberlo solucionado haciendo un planito en el medio de cualquier cosa, pero la verdad es que no tenía sentido. Cualquier cosa que no fuera el plano único era un parche inmundo. No se podía hacer otra cosa. Y no era que lo decía yo: todo el mundo daba por sentado que no había otra opción. Nadie se quejaba. Nadie decía: “Uh, este tipo insoportable, obsesivo...”. Al final salió perfecto. Setenta y cinco. Debe ser record absoluto.
¿Cómo elegiste a los actores que hacen de actores porno?
–Necesitaba gente altísima, así que pensé en actores rusos. Intenté buscar a través de mis coproductores europeos, pero traerlos de allá iba a costar muy caro. Y acá no era tan fácil encontrar. Finalmente, una persona del equipo que iba muy seguido a Kilkennys, un pub irlandés, sabía que los porteros del bar eran rusos. Así apareció el que hace de Hugh. Y por otro lado encontramos en Internet una agencia de modelos y casamientos para rusos: KYEV. (Parece que hay muchos en la Argentina.) La que regenteaba a las chicas era una señora, una mujer mayor pero gigante, y al mismo tiempo el lugar funcionaba como una agencia matrimonial de rusos con argentinos o rusos con rusos. Estaban las fotos, todo. Un día citamos a una chica y vinieron como doce, todas gigantes, a lo de la vestuarista, mandadas por la señora. Ahora que lo pienso, el sitio de *Los guantes mágicos* en Internet debería tener links con dos sitios: éste, el de la agencia, y el de los fans del Renault 12. Ahí hay otro paralelismo, ¿no? Los actores rusos, el coche que se parece a un Lada...
Me impresiona la escena con la que empezás la película. Es la última escena que elegiría un director normal: un tipo manejando un remís mientras su pasajero, en *off*, marca un teléfono celular.
–Un plano de nuca.
Ni siquiera. De nuca sería Antonioni. Pero la cámara está en diagonal, el texto se dice muy rápido... Es como el coche: ni siquiera es feo; es totalmente *medio*. “El plano más feo del mundo.” Y de repente el remís pasa delante de una estación de servicio y la imagen se tiñe de amarillo... Y sin perder nada de esa austeridad todo se vuelve lírico. Me da la impresión de que en esa manera de abrir la película está la exigencia de tu cine.
–Me llama la atención que mis películas resulten tan exigentes. No termino de entender por qué, y me frustra un poco. No pretendo que sean masivas, pero tampoco me parece que sean tan difíciles. Así como no entiendo cuando dicen que el tono en el que hablan mis actores en mis películas es un tono “no real”. Para mí no podría ser de otra manera, y por lo tanto es real. Esas escenas podrían pasar en la vida perfectamente. Me suena mucho menos real el “realismo vacilado”, que para mí es lo más falso del mundo. Pero no por una cuestión de “verdad artística”: para mí no es posible que la gente sea en la vida real como en las películas “realistas” argentinas. A lo mejor tengo una visión deformada, como El Greco. Por ahí es eso, un problema de percepción. Pero es algo que muchas veces me descoloca.



Algo parecido pasa con la cuestión de la narración. Vos solés describir tu cine como esencialmente narrativo, pero no estoy seguro de que sea una descripción muy consensuada.

–Me acuerdo haber leído un reportaje en el que Marcelo Piñeyro decía que *Rapado* le parecía una película experimental.

Es que el sentido "narrativo" nunca es obvio, nunca está dado de antemano. Es una construcción de los cineastas, y también un combate.

–Tal vez la mía sea una narración un poco más exigente. Hago muchas elipsis; no cuento cada uno de los pasos que el personaje tiene que dar; voy un poco a los saltos, por bloques, y avanzo dando muchas cosas por sentadas. A veces pienso que lo que pasa es que voy muy rápido. Las elipsis hacen que uno vaya muy rápido, más rápido que en otras narraciones. Tal vez las cosas en mis películas sucedan de una manera pausada –dentro de las escenas, quiero decir–, pero la narración avanza a paso rapidísimo. Lo que pasa, pasa rápido; pero por ahí al espectador no se le pasa rápido. En mis películas no paran de pasar cosas, todo el tiempo, una tras otra. Por eso digo que son películas narrativas. Hay poquísimos tiempos muertos. En las películas de Kiarostami ves a un personaje andando en auto durante minutos y minutos; en *La libertad*, el personaje se puede tomar dos minutos para ir de un punto a otro. Mis películas no resistirían un plano así; estoy seguro de que tienen menos tiempos muertos que cualquier película convencionalmente narrativa. Las caminatas de *Los guantes mágicos*, por ejemplo. Yo las había filmado mucho más largas, pero la película no las resistía. No era el ritmo. El único plano realmente largo es el del personaje que va a comprar una coca al quiosco. Ahí lo sentís. Y al sentir ahí el tiempo un poco más, uno se da cuenta de que en el resto de la película no hay un solo fotograma donde no haya acción.

Caminatas, comprar una coca en el quiosco, manejar un remís. Para la mayoría de los cineastas, una "acción" es una persecución, un crimen, una escena de amor.

–Pero, ¿por qué uno tiene que hablar con el lenguaje de *Crónica*? Es la típica trampa de la derecha, que pretende que todo el mundo hable con el lenguaje que maneja ella.

También está la cuestión de la jerarquía, que me parece decisiva para discutir lo narrativo. En el cine industrial, todo lo que pasa está jerárquicamente organizado, y la jerarquía es clarísima. Un beso no puede estar al mismo nivel que una mano que prende un fósforo. Tus películas no reconocen ese tipo de necesidad jerárquica.

–Sí, como tampoco reconocen la distinción entre personajes principales y secundarios. Eso desconcertó mucho a la vestuarista de *Los guantes mágicos*: antes siempre se había ocupado del vestuario de los dos o tres protagonistas, y acá el vestuario era el vestuario de todos. No podía haber una bufanda fuera de lugar. Era un trabajo mucho más amplio y exhaustivo. Y lo mismo pasó con la escenografía: nada se podía descuidar. Y ahí te dicen: "Claro, pone todo en el mismo nivel: no le da importancia a nada". ¡Es exactamente al revés! Es un poco una idea socialista del mundo. Una especie de utopía: un mundo donde todo tiene un mismo valor. Ahora, ¿qué pasa cuando todo tiene un mismo valor, cuando no hay tantos brillos, cuando no hay tantos momentos felices, pero tampoco tantos momentos trágicos?

Lo extraño es que eso sea pensado como indiferencia. Se podría decir que no hay películas más democráticas que las tuyas. Y al mismo tiempo, cuando dicen que tu cine es "experimental", no te dicen que está mal; te dicen que "sería mejor" que narraras un poco más, que pusieras tus ideas al servicio de un relato o una causa más... reconocible.

–A mí no me importa. Yo no tengo la menor idea de lo que quiero decir con mis películas. No me interesa en lo más mínimo. Me interesa hacer películas que digan algo. No comunicar sino fabricar objetos que comuniquen. Punto. Yo soy una persona que se levanta todos los días y que tiene miles de dudas, vacilaciones, ideas, idas y venidas que no están en la película. Pero yo hago un objeto que es esa película, y ese objeto tiene la posibilidad de ser mucho más inteligente que yo. Por lo menos lo hago con ese espíritu.

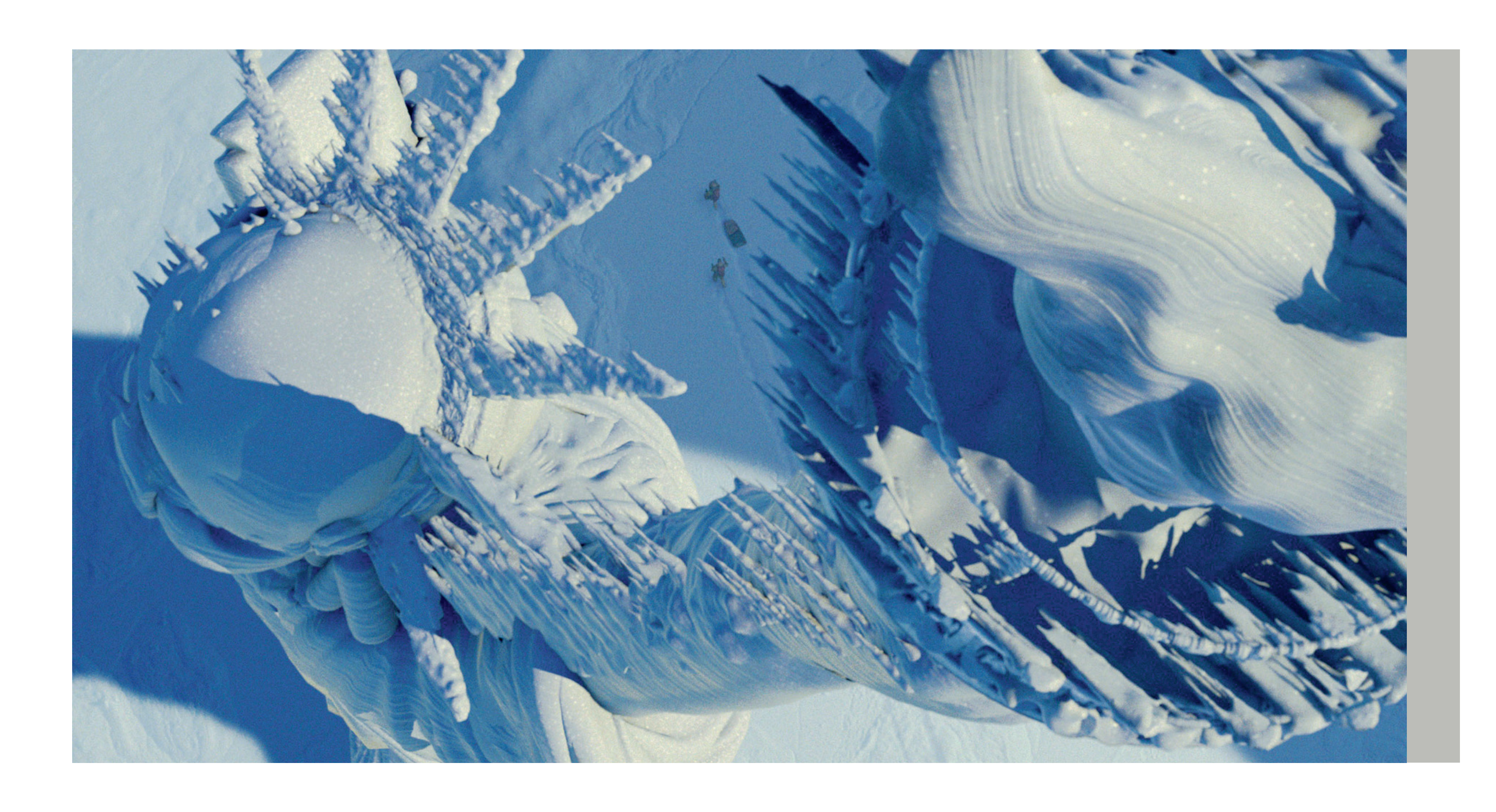
¿Por qué tu película sería más inteligente que vos?

–En parte porque se comunica con miles de espectadores.

Pero, ¿es una relación con el espectador o una relación interna de los elementos de la película?

–Las dos cosas. Por un lado, mis películas nunca le están diciendo al espectador cómo tiene que reaccionar frente a una situación determinada. Uno siempre lleva al espectador a un cierto lugar, pero al no hacer películas en las que quiera comunicar algo, al querer que la que comunique sea la película, y no yo, le estoy dando más lugar al espectador. Y por otro lado, esa conjunción de elementos que pienso en mi casa y después llevo a la práctica (buscando los actores, los lugares, los objetos, poniendo la cámara en un lugar determinado, llevando un equipo de filmación a un lugar y haciendo de todo eso una escena viva, y después poniéndolo en el montaje en un orden determinado, agregándole sonidos, música, etc.), todo eso produce algo que yo, en un punto, soy incapaz de controlar. Me supera. Y en ese sentido es más inteligente que yo. La película es un objeto más inteligente que yo. Me acuerdo de que una vez dije que antes de filmar *Los guantes mágicos* sabía exactamente lo que quería hacer, pero no tenía la menor idea de qué resultado iba a dar. Lo que hacés te supera, y al superarte es más inteligente que vos: tiene posibilidades que vos no tenés, que no previste. I

"Mis películas no reconocen la distinción entre personajes principales y secundarios. Y ahí me dicen: 'Claro, pone todo en el mismo nivel, no le da importancia a nada'. ¡Es exactamente al revés! Es un poco una idea socialista del mundo. Una especie de utopía: un mundo donde todo tiene un mismo valor. Ahora, ¿qué pasa cuando todo tiene un mismo valor, cuando no hay tantos brillos, cuando no hay tantos momentos felices, pero tampoco tantos momentos trágicos?"



POR JOSÉ PABLO FEINMANN

1. Al borde del abismo

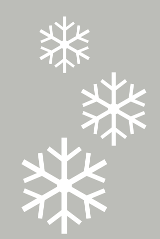
Hay varias maneras de manipular al "villano" en una novela, una película o en un simple texto como este que usted lee. Se lo suele revelar al final, sobre todo en las novelas policiales de "enigma", las clásicas, pura racionalidad, muerte y ajedrez, positivismo y empirismo británicos, Conan Doyle, Dickson Carr, Lady Agatha, Dorothy Sayers y otros almirantes flotantes. O se lo suele revelar al principio. Y hasta a veces al autor le importa poco quién es el culpable. Todos lo saben: Chandler les dijo a Faulkner y Howard Hawks que él no sabía quién era el asesino en *The Big Sleep* (*Al borde del abismo*) y que se arreglaran como pudieran y no lo molestaran más. (Surge inmediata la lectura "marxista" de Chandler: "el asesino es la sociedad capitalista". Lectura que divertía a tan áspero y desencantado autor: "Yo no soy comunista, soy un individualista, tengo el espíritu solitario y aristocrático de los gatos. Y en cuanto a Marlowe podría afirmar con total certeza que tiene la conciencia social de un caballo".) Aquí voy a optar por la segunda posibilidad. Hay un asesino. Y su identidad no será revelada (en medio de los encandilamientos de la lógica-sorpresa) al final sino ya mismo. Nuestro tema es el fin del mundo. De la Tierra. La pregunta clásica ("¿Quién lo hizo?" o el breve y hitchcockiano "Whodunit?") tiene su respuesta de largada. La Historia de la Destrucción del Mundo es la Historia de la Humanidad. Brevemente dicho: el asesino de la Tierra es el hombre.

Tal vez esta hipótesis le parezca un poco loca, arriesgada, infundada o lo que sea. (Aclaro: "lo que sea" es posible, pero "infundada" no. Es una de las teorías más "fundadas" que existen.) Pero no la rechace. Leonard Maltin, al comentar el mejor (para mí) de todos los films sobre el "fin del mundo" (*Cuando los mundos chocan*, 1951), explica ligeramente el gran tema de la película: un sol (Bellum) y su satélite (Zyra) chocarán contra la Tierra en unos pocos meses. Maltin, bastante tontamente, dice: "Si usted se cree esto, se va a entretener viendo esta película". Frase de increíble torpeza teórica. Si voy al cine es con mi credibilidad abierta. Voy, digamos, en "estado de abierto". Más si la peli se llama *Cuando los mundos chocan*. Si yo pago la entrada, entro, me siento y me pongo a ver lo que veo con una certeza cálida e hiperracional que me susurra: "Los mundos no pueden chocar. ¿Cómo va a producirse tal desajuste en un universo definido por su perfección? ¿Cómo van a aparecer, así nomás, de un día para otro, Bellum y Zyra para chocar contra nosotros? ¿Quiénes son? ¿Quién los conoce? ¿Qué les hicimos?". Esto impide ver cine. ¿Cómo la Muerte va a jugar al ajedrez con Max von Sydow? (¡Y es Bergman!) ¿Cómo Renato Salvattori, en esa tanada de *Rocco y sus hermanos*, va a gritar como un piantado total: "¡L' amassato, mama, l' amassato"? ¿Cómo el Demonio se va a meter en el cuerpo de una niñita tan adorable como Linda Blair? ¿De dónde sacó esta chica Lucrecia Martel a esos salteños que parecen zombis, por qué metió a esa vaca en esa ciénaga? Vea, así no hay cine que valga. El cine es la antítesis de la frase de Maltin: "Si usted se cree esto, se va a entretener". Usted entra al cine para creer. Después verá. ¿Dónde está el secreto? Uno, señores, cree todo: no hay cosa que –en algún lugar secreto de la conciencia, y que no es necesariamente el maltratado "inconsciente"– no seamos capaces de creer. ¿Todos, en la Tierra, están tan seguros de la "perfección" del Universo como para no creer que, "en una de ésas", Bellum y Zyra se nos vienen encima? Si se hacen estas películas es porque expresan terrores ocultos, fantasías tenebrosas. (Cierta vez, un veterano con el que jugaba –mal, yo– al billar en un venerable bar de Federico Lacroze y Alvarez Thomas me dijo algo revelador: "No me gusta el cine. Fui dos o tres veces en mi vida. Nunca más. Uno adivina todo. Mire, vi una película sobre una diligencia. Todo el tiempo, mientras rajaban de los indios, mostraban una de las ruedas, y uno, claro, la miraba, no podía hacer otra cosa, estaba ahí, sentado, y miraba la rueda. Y entonces adiviné todo: esa rueda se sale, por eso la muestran tanto. ¡Y se salió! En serio, igualito como yo lo había anticipado. Me levanté y me fui. Nunca más vi una película. ¿Para qué? Si uno adivina todo". Con espectadores así, el cine se hunde. Años después me enteré de que el veterano se había pegado un tiro. Los otros veteranos del bar me contaron lo que solía decir durante sus últimos días: "Me aburro. Adivino todo. Nunca una sorpresa. La vida es un bodrio". Lástima que se fue cuando la diligencia perdió esa rueda. ¡Quedaba tanto para ver! ¿Se defendían los pasajeros? ¿Los indios los rodeaban? ¿Llegaba a tiempo la Caballería? En el pueblo, después, ¿John Wayne mataba al villano? ¿Se iba con la mujer buena pero de vida turbia, con Claire Trevor? Es así, si la curiosidad y el asombro te abandonan, te abandona la vida, te pegás un tiro, y ahí sí, se acaba el mundo. Sólo algo más: si usted quiere ubicar esta larga digresión en el rubro "filosofía barata", no se prive. La "b" de barata es la "b" de la Clase B. Filosofía barata es filosofía de Clase B y a esa gloriosa categoría pertenecen films como *Cuando los mundos chocan* o *Los usurpadores de cuerpos* o *La noche de los muertos vivientes* que expresan diversos y siempre espantosos finales del mundo.)

Tal vez esta hipótesis le parezca un poco loca, arriesgada, infundada o lo que sea. Pero no la rechace. Es una de las teorías más "fundadas" que existen: la Historia de la Destrucción del Mundo es la Historia de la Humanidad. Brevemente dicho: el asesino de la Tierra es el hombre.

2. La Tierra se hace polvo

Cuando los mundos chocan tiene efectos especiales de George Pal, el genio que habría de hacer luego *La guerra de los mundos*, con esas naves marcianas con cuerpo de raya y cabeza de cobra ultravenenosa. Zyra, que es el satélite, no embestirá la Tierra, pasará muy cerca y esta cercanía desatará todo tipo de catástrofes climáticas. Luego, Bellum completará la obra. ¿Hay una salvación? Sí, pero para pocos. Un supermillonario paralítico y muy perverso ofrece su fortuna para fabricar una nave espacial y llegar a Zyra que, conjeturan, tal vez sea habitable. Se salvarán muy pocos, y todos norteamericanos, claro. Pero algo es algo. Fabrican la nave. Zyra pasa cerquita de la Tierra, rozándola casi y George Pal se luce con los efectos: una gran ola invade Manhattan (¡era 1951 y los yankis ya adoraban destruir Manhattan!) y estallan los volcanes, proliferan los terremotos, no queda nada en pie. La esperanza existe y es la nave que se arrojará hacia Zyra. Suben unas cuarenta personas, algo así. Pero (¡oh, terrible situación!) la cosa es por sorteo y una parejita adorable (un boy y una girl deliciosos) obtienen una suerte, por decirlo así, no simétrica: él gana y viajará, pero ella no. Todo se arregla. Al final el sabio bueno los hace subir porque... retiene en tierra al millonario perverso, viejo, feo, merecedor de la ira de Bellum. El viejo sabio tampoco sube a la nave y dice una frase postrera y profética y, en rigor, bastante biologista: "¡El nuevo mundo es de los jóvenes!" ("¡El nuevo cine argentino también!", me dice un amigo péndex que tengo, cineasta, y al que intento convencer, no tan vanamente, eh, no tan vanamente, de la importancia que tiene un buen guión para hacer una buena película. Furioso, a veces, dice: "Godard, cuando iba a filmación, llevaba el guión escrito en el boleto del colectivo". Y uno, que le tiene afecto,



El fin del mundo ya fue

CINE *El día después de mañana* llegó para darle una vuelta de tuerca más que oportuna al fin del mundo en el cine: una catástrofe natural azota al gran país que le dio la espalda al ecológico Protocolo de Kyoto. Pero José Pablo Feinmann sale del cine con una hipótesis nueva: si quiere ver el fin del mundo, mire hacia atrás.

que le desea lo mejor, dice: "Pero era Godard. Vos, todavía, no".) Y el "nuevo mundo" (Zyra) es un paraíso, vea. Es más lindo que la Tierra. Y ahí crecerán los hijitos de la pareja enamorada que felizmente se salvó. Y esos hijitos y sus hijitos y los hijitos de los hijitos se encargarán, minuciosamente, de aniquilar Zyra, de llenarla de industrias químicas, smog y explosiones atómicas. Pero esto no se dice en el film. Lo dice uno, de torcido y agreta que es.

Cuando los mundos chocan tuvo una aceptable remake en 1998, con una protagonista tan exquisita como exquisita es Téa Leoni, con Vanessa Redgrave dándose el lujo de actuar al puro *shakespearean style*, con Morgan Freeman como presidente (negro, sí, Freeman es un actor que, en general, hace de negro) de los Estados Unidos y con Maximilian Schell como papá de la muy edípica Téa, que elige morir con él, no salvarse y, abrazada a papi, verse venir una ola de –pongamos– trescientos metros y, ahí, amorosamente, decirle: "I love you, daddy". Corresponde aquí (aunque el hombre no haya siquiera conocido ni sospechado el cine) el célebre comentario de don Cornelio Saavedra: "Se necesitaba tanta agua para apagar tanto fuego".

3. Otros modos de acabar con todo

Durante la Guerra Fría el cine encara el posible "fin" de dos modos: ideológico y nuclear. El ideológico se expresa por medio de los films de alienígenas o, más específicamente, marcianos, a los que se identifica con los comunistas. La obra maestra de esta modalidad es el film de Don Siegel *Los usurpadores de cuerpos*. Ya se ha dicho casi todo sobre esta gran película. En el final, el protagonista, Kevin McCarthy (que se llamaba como el temible senador paranoico y cazazurdos), se enfrenta a los autos de una autopista y a todos les grita: "¡Están aquí! ¡El próximo puede ser usted!". El film es de 1956.

Pero el fin del mundo por la demencia nuclear es un subgénero valioso. Ahí está *Doctor Insólito* de Kubrick y la gran escena apocalíptica final con Slim Pickens galopando una atómica en el último rodeo de su vida y de la vida de todos. El mundo, sí, se acaba en *Doctor Insólito*. Luego, en 1964, Sidney Lumet hace *Fail Safe* con Henry Fonda y, en 1965, Richard Widmark produce y protagoniza, James B. Harris (el productor de las dos primeras grandes, enormes películas de Kubrick: *Casta de malditos* y *La patrulla infernal*) dirige (dirigió poco Harris, aunque luego haría una joya con el gran James Woods: *Cop*) y James Poe (un guionista genial) escribe una joya total: *The Bedford Incident* (traducida aquí torpemente como *Al borde del abismo*). Está en DVD, la vi otra vez hace apenas unos días con Diego Curubeto y quedamos pasmados: formidable película. Para algunos es la mejor que hizo Widmark. Al margen de esto es una bofetada feroz a la paranoia militarista yanki, un "Navy Captain" alucinado (indudable relectura de Ahab) persigue a un submarino soviético en las aguas heladas de Groenlandia, enloquece a su tripulación, ¡lo asesora un nazi que se ampara diciendo que sirvió sólo con el Almirante Canaris!, lo cuestiona un periodista negro (anotación de Curubeto: jamás se dice en el film que el periodista es "negro", nadie lo menciona, ni lo ataca, ni es tema de nada, o sea, el film es verdaderamente antirracista) y, al fin, un joven teniente, aterrorizado, hundido en la demencia que el "Navy Captain" del Occidente libre introdujo en todos, presiona el botón equivocado. La última imagen es un hongo nuclear escalofriante, final.

4. Capitalismo y apocalipsis

Ahora hay una nueva versión del fin de todas las cosas. Se dice que es resultado directo de lo que Estados Unidos hizo con el Protocolo de Kyoto: mandarlo al demonio. Primero nuestras industrias, después la ecología. Primero la técnica, después el hombre o la naturaleza. El film se llama *El día después de mañana*, dirige Roland Emmerich y protagoniza Dennis Quaid. ¿Qué pasa aquí? Se derrite el Polo Norte. Estados Unidos paga sus culpas. Las aguas cubren su territorio y el presidente ofrece al patio trasero (la castigada América latina) perdonarle la deuda externa si recibe a los pobres yankis ateridos y, súbitamente, emigrados sin patria.

Pero no, la verdad es otra aunque se le parece y tanto se le parece que tal vez sea la misma. El artífice de la destrucción de la Tierra es el hombre. El tema es central en la filosofía y –en general– lo que se condena es la utilización de la Razón humana para someter la naturaleza por medio de la técnica. Estamos llegando al final de ese proceso. Marx admiró el poder destructivo de la burguesía. Voy a hacer algo contundente y (quién dice) si no "pedagógico", sin duda ilustrativo. Que hablen los filósofos.

Marx (en 1848): "La burguesía ha desempeñado en la historia un papel altamente revolucionario (...) La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente las industrias de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción (...) Merced al rápido perfeccionamiento de los instrumentos de producción y al constante progreso de los medios de comunicación, la burguesía arrastra a la corriente de la civilización hasta a las más bárbaras (...) Las relaciones burguesas de producción y de cambio, toda esa sociedad burguesa moderna que ha hecho surgir tan potentes medios de producción se asemeja al mago que *ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desatado con sus conjuros*".

Marx (en 1867): "Si el dinero, como dice Augier, 'viene al mundo con manchas de sangre en una mejilla', el capital lo hace chorreando sangre y lodo por todos los poros desde la cabeza a los pies".

Adorno y Horkheimer (en 1940, California): "Lo que nos habíamos propuesto era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie".

Heidegger (1935): "En una época en que el último rincón del mundo ha sido sometido a la dominación de la técnica y se ha hecho económicamente explotable (...) En una época como ésta las preguntas '¿con qué fin?', '¿hacia dónde vamos?', '¿qué vendrá después?' estarán siempre presentes (...) La decadencia espiritual de la Tierra ha avanzado ya tanto que los pueblos corren el peligro de perder la última fuerza espiritual".

Walter Benjamin (circa 1940): "(El ángel de la historia) ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies".

Cornelius Castoriadis (1990): "Esta destrucción irremediable sigue (...) La destrucción de los bosques tropicales en calidad de especies vivientes continúa. Las medidas tomadas para detener esa destrucción son irrisorias (...) La dominación del hombre no hace otra cosa que reproducir la vieja ilusión cartesiano-capitalista-marxista del hombre dueño y señor de la naturaleza –cuando el hombre es, en realidad, más bien como un huésped niño que se encuentra en una casa cuyas paredes son de chocolate, y que se dispuso a comerlas, sin comprender que pronto el resto de la casa se le va a caer encima".

Volvemos al principio y ahora nuestro temprano enunciado tiene otra densidad, otra dramaticidad. Ni Bellum ni Zyra. No es necesario que ningún mundo dislocado venga a embestirnos. El hombre se embiste a sí mismo. La historia es la historia de su destrucción. "Ruina sobre ruina", dice Benjamin. "Esta destrucción es irremediable", dice Castoriadis. "La destrucción espiritual de la Tierra ha avanzado demasiado", dice Heidegger. Y en el reportaje que concede a *Der Spiegel*, bajo condición de que se publique luego de su muerte, dramáticamente afirma: "Sólo un dios puede salvarnos". Para él, en 1933, ese dios fue Adolf Hitler. Será deseable que si hoy nos concede la ventura de aparecer sea, al menos, otro. Otro que, en principio, logre que Bush pierda el poder escalofriante que tiene y que, si hay un nuevo Protocolo de Kyoto, Estados Unidos no falte. Si no, entre otras cosas (la Tierra, por ejemplo) se acaba el cine. Y eso, para qué negarlo, sería muy triste.

30 domingo



Video arte francés

Marc Mercier, director artístico del Festival Instants Video de Manosque, presenta *Highlights*, una muestra antológica de videoarte del festival más antiguo de Francia dedicado al género. Net art, cd-rom e instalaciones producidos por poetas, músicos, fotógrafos y pintores. Pura poesía electrónica. Curadora: Graciela Taquini.
A las 19 en el Auditorio de Museo de Arte Moderno, San Juan 350. **Gratis**

CINE

Melodrama Se proyecta *En un año de 13 lunas* (1978), de Rainer Werner Fassbinder. Uno de los films más confesionales del cineasta.
A las 14.30, 18 y 21 en la sala Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 4.

MÚSICA

Motta Ed Motta presenta su nuevo disco *Poptical*. Una noche de soul y funk de la mano de uno de los músicos más atípicos de Brasil.
A las 21 en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: $ 25. Ticketek 5237-7200

Amarilla Concierto Orquesta Amarilla, ensamble de percusión. Más de ocho músicos en escena. Música urbana de Latinoamérica.
A las 20 en Kimia, Santa Fe 5001, Palermo. Entrada $ 5.

Medusa Se presenta en vivo DDT + Medusa. Además, muestra de Sandro Pereyra, Máximo Pedraza y Carolina Spinel.
A las 21 en El Espacio, Niceto Vega 5635. **Gratis**

Bandonéon El bandoneonista Julio Pane ofrece un recital para una memorable velada dominical.
A las 22 en Miramar, San Juan y Sarandí, 4304-4261. Entrada: $ 7.

Amados Los Amados realizan una función extraordinaria de su espectáculo *Pecar de pensamiento*, a beneficio de la Casa del Teatro.
A las 18 en el Club del Vino, Cabrera 4737. Entrada: $ 10.



ARTE

Silencios Ultimo día para visitar la muestra *Un mundo de silencios*, objetos y pinturas de Perla Bajder.
En el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín.

Pintura Se realiza el III Certamen de pintura rápida al aire libre.
De 9.30 a 16 en Viamonte 1968. Inscripción al 4374-0346. **Gratis**

ETCÉTERA

Japonés Se festeja el *Kodomo no hi*, día del niño japonés, con karaoke, origami, cuentos tradicionales, animé, títeres y muestras de artes marciales.
De 10 a 18 en el Jardín Japonés, Casares y Figueroa Alcorta. Entrada: $ 3.

Barracas Los Calandracas y el Teatral Barracas presentan *Zurcido a mano*, una cantanta barrial donde 50 actores-vecinos cuentan y cantan la historia de Barracas. Dirige: Ricardo Talento.
A las 20 en el Circuito Cultural Barracas, Iriarte 2165. Entrada: $ 5.

Cuentos Georgina Parpagnoli descubre *Cuentos de otoño*, un espectáculo teatral de narración oral.
A las 17.30 en el Museo Sívori, Infanta Isabel 555 (frente al Rosedal). **Gratis**

31 lunes



El pianista

En el ciclo "pianistas internacionales", Janusz Olejnizak, el pianista polaco intérprete de la música de la película *El pianista* de Roman Polanski, ofrece un recital único donde interpretará obras de Chopin, Debussy, Liszt y Szymanowski. Nacido en 1952, Olejnizak dio conciertos en Europa, Japón, Australia y América y participó de la música del film *La nota azul*, de Andrzej Zulawski.
A las 20.30 en el Teatro Colón, Tucumán 1171. Entradas: desde $ 2. Informes al 4378-7344 y www.teatrocolon.org.ar

MÚSICA

Capilla Agencia de Viajes presenta *Capilla*, la liturgia de reunirse a escuchar música en un clima de recogimiento. Un homenaje a la electrónica mística de los Artemiev. Con Dany Nijensohn, Gustavo Lamas, Leo García, DJJJ y DG Ros.*De 19 a 21 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930.* **Gratis**

ARTE

Moda Pablo Ramírez realiza un homenaje a Alberto Heredia en *Bailando en el Savoy*. Desfile a beneficio.
A las 20.30 en el Museo de Arte Moderno, San Juan 350.

Pintura Sigue la muestra de pinturas de Jorge Mingo. Un juego de manchas y pintura cargado de sentido.
De 10 a 21 y hasta el 18 de junio en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín. Entrada: $ 2 y 1.

Donnini Hasta el 11 de junio hay tiempo de visitar la muestra *Hacia la intensidad*, del artista argentino Armando Donini (1939-1983). Una radiografía social en veinticinco obras de gran formato.
De lunes a viernes de 11 a 20 en la galería Vermeer, Suipacha 1168. **Gratis**

CINE

Melodrama Se proyecta *Happy Together* (1997), de Wong Kar-wai. Inspirado en *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig, el director chino se vino desde el otro lado del mundo y concibió un triángulo de amor desesperado y uno de los mejores retratos de la ciudad que haya dado el cine.
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la sala Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 4.

Corto Continúa el II Festival de cortometrajes argentinos con 102 minutos de proyección de los cortos más nuevos de la producción local.
A las 21 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

ETCÉTERA

Funámbulos La revista de teatro y danza *Funámbulos* presenta su número 21 con la proyección de *Los rubios*, de Albertina Carri (a las 17), una mesa-debate sobre "Teatro y memoria", con Daniel Veronese, María Pía López, Alejandra Correa y Daniel Rubinsztejn (a las 19), y una función especial de *La forma que se despliega*, de Daniel Veronese (a las 21).
En Camarín de las Musas. Mario Bravo 960. Entrada: $ 6 (con revista).

Lorca Nueva función de *Abre su rosal*, un unipersonal basado en *Yerma* de Federico García Lorca que aborda los fantasmas de una mujer obsesionada por ser madre. Con dirección de Laura Yusem y Clara Pando.
A las 21 en el Teatro Patio de Actores, Lerma 568. Entrada: $ 10.

1 martes



Melodrama Haynes

En el ciclo "Genealogía del melodrama I", se proyecta *Safe* (1995), un film de Todd Haynes que anticipó algunos de los temas de la celebrada *Lejos del paraíso*. Un film de lucidez feroz donde una ama de casa modelo colapsa por motivos ¿alérgicos? Con Julianne Moore, Peter Friedman y Xander Berkeley. Las pulsiones ocultas de una sociedad escindida por abismos de raza, poder económico y condición social.
A las 14.30, 18 y 21 en la sala Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 4.

ARTE

Furias Inaugura la muestra *De furias, hechizos y fantasmas*, dibujos y pinturas de Silvia Santana.
A las 19 en el Casal de Catalunya, Chacabuco 863. **Gratis**

Fotos Se presenta una muestra retrospectiva de la autora Julie Méndez Escurra y *De un momento a otro*, un retrato de familia del autor uruguayo Roberto Schettini.
A las 19 en la fotogalería del San Martín, Corrientes 1530. **Gratis**

MÚSICA

Sur El cantante Gabriel Yamnil invita a la presentación de su cd *Mirando al Sur.*
A las 21 en Chacarerean Theatre, Nicaragua 5565.

Romanticismo Marcelo Arce presenta *El Moldava*, un cuento musical del compositor checo Bedrich Smetana. Audio, DVD y en pantalla gigante.
A las 19.30 en Teatro Avenida, Avda. de Mayo 1222. Entrada: $ 5



CINE

Beatles Se proyecta *Help!*, el clásico de Richard Lester protagonizado por Los Beatles en todo su esplendor. Imperdible.
A las 21.30 en Santa Colomba, Gorriti 4812. Entrada: $ 1.

Alemán En el ciclo "Teatro en cine" se presenta la obra *Talia en ruinas*, de Irmgrad v.z. Mühlen, un documental sobre el teatro en Berlín durante la posguerra.
A las 18 en el Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551. **Gratis**

ETCÉTERA

Dinosaurios El área "Ciencia y tecnología" del Rojas realiza la conferencia: "Dinosaurios patagónicos: antes y después del meteorito" por Sebastián Apesteguía. Coordina: Diego Golombek.
A las 19 en la Sociedad Científica, Av. Santa Fe 1145. **Gratis**

Filosofía Alain Badiou de la Universidad de París 8 brinda una conferencia sobre "Panorama de la filosofía francesa contemporánea". Con Raúl Cerdeiras y Alejandro Cerletti.
A las 18 en el Auditorio Borges de la Biblioteca Nacional, Agüero 2508. Informes al 4312-1311.

Humor Comienza el ciclo "Humor en serio", seis clases magistrales a cargo de Caloi, Fontanarrosa, Rep, Capusotto, Acher y Rabinovich.
A las 19 en TEA, Lavalle 2061, 4374-7912.

Debate En el ciclo "Movimientos armados, crítica y debate" se realiza una mesa redonda sobre "Orígenes: EGP, FARN y Uturuncos". Con Gabriel Rot, Ernesto Salas y Sergio Nicanoff. Coordina: Luis Bruschtein.
A las 19 en la Librería Gandhi-Galerna, Corrientes 1743. **Gratis**

Debate 2 En el ciclo "Jóvenes a la intemperie: los que escriben después de los años 80", se realiza una mesa redonda sobre "Mercado y literatura". Con Mariana Enriquez, Noé Jitrik y Juan Terranova.
A las 18.30 en el Centro Cultural de España, Florida 943. **Gratis**

2 miércoles



Melodrama Kar-Wai

Se proyecta *Con ánimo de amar* (2000), de Wong Kar-wai. Hong Kong, 1962. El señor Chow y la señora Chan viven en habitaciones contiguas de la misma pensión, donde se cruzan una y otra vez. Todo el lirismo de un amor culpable y contenido. Con los exquisitos Maggie Cheung y Tony Leung. La expresión más sublime del melodrama contemporáneo para el cierre del atinado ciclo "Genalogía del melodrama I".
A las 14.30, 17, 19.30 y 22 en la sala Lugones del Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 4.

ARTE

Soldi Hasta el 26 de junio se puede visitar la muestra homenaje a Raúl Soldi (1905-1994), en el décimo aniversario de su fallecimiento. Treinta obras que abarcan medio siglo de dedicación a la pintura del artista del espíritu.
De lunes a viernes de 10.30 a 21 en la colección Alvear de Zurbarán, Avda. Alvear 1658.

Pintura Inaugura la muestra de pinturas de Mónica Báez.
A las 19.30 en El Camarín de las Musas, Mario Bravo 960. **Gratis**

Fotos Federico Rabinovich presenta su ensayo fotográfico *Simples retratos de Cuba*.
Del 2 al 20 de junio, en la Alianza Francesa de Belgrano, 11 de Septiembre 950. **Gratis**

Diseño Continúa la muestra *Diseño gráfico argentino (80-90)*, más de 200 piezas del diseño realizadas durante dos décadas claves.
De martes a viernes de 10 a 20, sábados, domingos y feriados de 11 a 20 en el Mamba, San Juan 350.

Golubinsky Continúa la muestra de pintura de Liliana Golubinsky, merecedora de más de 30 premios en el país y en el exterior. La guerra por sobrevivir todos los días.
De lunes a viernes de 11 a 20 en la Galería Rubbers, Alvear 1595. **Gratis**

ETCÉTERA

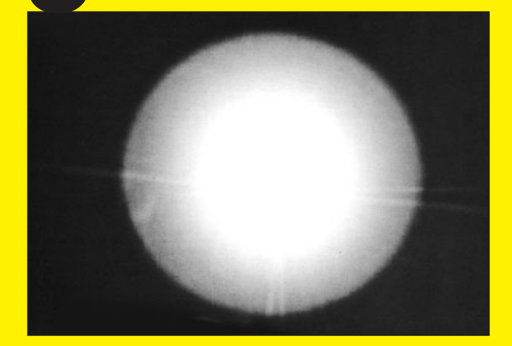
Cine En el ciclo "Los actores hablan de sus personajes". Artista invitado: Lito Cruz (y su personaje de *Sotto Voce* dirigida por Mario Levin). Coordina: Pablo Suárez.
A las 21 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 5.

Boli www.broli.com, el sitio de Internet dedicado a la compra y venta de libros raros, difíciles, agotados y de colección, acaba de abrir una librería en el Paseo Arroyo: Broli.com - Espacio de Libros. *En Paseo Arroyo 889, local 16.*

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a **pagina12@velocom.com.ar** Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una

agenda

3 jueves



Pinturas y experiencias
Nochecita de inauguraciones en el Centro Cultural Recoleta. Se presentan la exposición de la artista Margarita Paksa, *500 watts, 4.635 KC, 4.5 C. Experiencias visuales 1967* y el libro *Proyectos sobre el discurso de mí*, obras realizadas y no realizadas por la artista entre 1967-1968. Además, se presentan las pinturas de Evangelina Popolizios.
A las 19 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

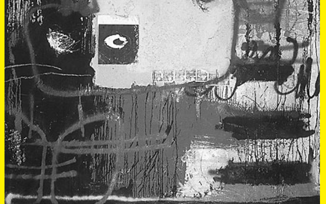
MÚSICA

Salón Pablo Dacal y la Orquesta de Salón muestran sus *13 grandes éxitos*, como anticipo de su primer LP.
A las 20.30 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1545. Entrada: $ 5.

Canzonette Se presenta *Napoli Canzonette*, el disco de Cristina Pérsico, que reúne las más bellas canzonettas napolitanas. Con Carlos Diener (cello) y Diego Vila (piano).
A las 21.30 en Clásica y Moderna, Callao 892. Entrada: $ 12.

Trío El bajista cubano Bassnueva presenta un trío que fusiona música cubana con tango, blues, funk y jazz.
A las 21 en Uno y Medio, Suipacha 1025. Entrada: $ 8.

Depeche Ultra rinde tributo a Depeche Mode en vivo.
A las 20 Kimia, Santa Fe 5001, Palermo. **Gratis**



ARTE

Pintura Hasta el domingo 13 de junio hay tiempo para visitar la muestra de pinturas de Juan Pablo Herrera.
En el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Grabado Inaugura las muestras *Grabadores del Museo Argentino de Artistas Plásticas* y *Los Paz en el museo*, obras de los artistas Hilda y Julio Paz.
Hasta el 27 de junio en el Museo Nacional del Grabado, Defensa 372.

CINE

Palo Estrena *Cabeza de Palo* (2002, Argentina), con guión y dirección de Ernesto Baca.
A las 21 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Moreau Comienza el ciclo "Una cita con Jeanne Moreau" con la proyección de *Grisbi* (1953), de Jacques Becker, y *Moderato cantabile* (1960), de Peter Brook.
A las 14.30 y 19.30, y a las 17 y a las 22, respectivamente, en la sala Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 4.

ETCÉTERA

Verón Se presenta *Fragmentos de un tejido*, el nuevo libro de Eliseo Verón publicado por la colección *Mamífero parlante*. Con Oscar Steimberg, Jorge Lafforgue y Mario Wainfeld.
A las 19 en Cúspide Libros, Vicente López 2050, Village Recoleta. **Gratis**

Maestros En el ciclo "Maestros de arte argentino", Gabriela Francone brinda una conferencia sobre "Juan Batlle Planas, Roberto Aizenberg. Metafísica y surrealismo".
A las 18.30 en el Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**

Fiestas Ciclo de música break-beat con los DJ Josh Hinden, NIM, Udolph y más.
En Cocoliche, Rivadavia 878. Entrada: $ 7.

4 viernes



Inti Illimani
El célebre grupo chileno Inti Illimani ofrecerá dos conciertos en los que presentará una antología de sus 36 años de trayectoria. El grupo que integran Horacio Durán, Jorge y Marcelo Coulón, Efrén Viera, Daniel Cantillana, Manuel Meriño, Cristian González y Juan Flores lleva 20 discos editados y varias veces hecha la vuelta al mundo.
A las 23 en el ND Ateneo, Paraguay 917. Entrada: desde $ 20. Repite el domingo 6.



TEATRO

Varieté Estrena *El varieté de El Farabute 2004*, antiguas recetas del espectáculo porteño, pero lo más nuevo de la escena local.
A las 21, también los sábados, en El Farabute, Humboldt 1509. Entrada: $ 10.

Crítica Nuevas funciones de *Dignos de lástima*, con Claudio Pazos y Francisco Pesqueira y dirección de Carlo Argento. Una peregrinación con mucho humor negro hacia una virgen sanadora.
A las 23.30 en El Beso, Riobamba 416. A la gorra.

CINE

Moreau Sigue el ciclo "Una cita con Jeanne Moreau" con la proyección de *Jules and Jim* (1962), de François Truffaut. Una mujer que ama a dos hombres durante casi toda la vida gracias a una moralidad incesantemente reconsiderada.
A las 14.30 y 19.30, y a las 17 y a las 22, respectivamente, en la sala Lugones, Corrientes 1530. Entrada: $ 4.

Rebelión El Malba exhibe como film del mes *IX Rebelión*, de Federico Urioste (documental, Argentina, 2003). La historia del Cordobazo, un alzamiento popular en la ciudad en medio de la dictadura del general Onganía.
A las 22, también los sábados, en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 5.

Divas Comienza el ciclo "Divas argentinas" con la proyección de *Las barras bravas* (1985), protagonizada por Tita Merello y dirigida por Enrique Carreras.
A las 18 y a las 20 en el Cine El Progreso, Riestra 5651. **Gratis**

MÚSICA

Fusión ¿Quién dijo que el rock y la música de cámara no pueden unirse en una sola obra? Se presenta Factor Burzaco, un proyecto doble en busca de una síntesis.
A las 22 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 5.

Ultra En el ciclo "Abismal" de músicas experimentales se presenta el quinteto de tango electrónico Ultratango. Un viaje por los laberintos de lo audible.
A las 21 en el IMPA, Querandíes 4290. Entrada: $ 8.

Jazz Se presentan juntas Escalandrum y el Quinteto Urbano. Jazz y sonidos hasta que las velas no ardan.
A las 22, y sábados a las 22.30, en el Centro Cultural Torquato Tasso, Defensa 1575.

Pez Presenta Folklore, su nuevo disco. Artista Invitada: Flopa.
A las 22.30, en Niceto, Niceto Vega 5510.

5 sábado



Teatro al paso
Estrena *Pasos*, una obra de Antonio Alamo que indaga sobre la incomunicación en la familia y sobre la jerarquía de poderes de las especies, la finitud y las miserias. Cuatro personajes para dos actrices (Iris Pedrazzoli y Marcela Bea), dirigidas por Javier Echaniz. La obra recibió el Premio Estímulo a la Calidad 2003. Patrocina la Embajada de España.
A las 21 en el Teatro de La Tertulia, Gallo 826. Reservas al 637-0303. Entrada: $ 8.

MÚSICA

Dúo Se presenta *Dúo Ledesma*: Gardel, Tejada Gómez, Atahualpa, Chico Buarque, Violeta Parra, Discépolo, Neruda, el campo, el arrabal, Buenos Aires, América. Todo en partes iguales.
A las 22.30 en el Teatro La Colada, Jean Jaurés 751. Entrada: $ 5.

Tortuga Mi tortuga montreux y Doris se presentan en el ciclo "Nuevo!".
A las 21 en la sala A/B del Centro Cultural General San Martín (Sarmiento 1551). Entrada: $ 1.

Boca Vuelve Boca en Boca: el cuarteto cordobés integrado por Marcela Benedetti, Soledad Escudero, Viviana Pozzebon y Alejandra Tortosa.
A las 23 en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada: desde $ 15.



TEATRO

Todas El grupo de teatro Fe de Ratas estrena *Todas tenemos la misma historia*, un ama de casa, una prostituta y una mujer con un embarazo no deseado. Con puesta en escena y dirección de Daniel Fernández.
A las 23 en La Almohada, Sánchez de Bustamante 728. Entrada: $ 7 y 5.

Próceres El grupo La Clepsidra presenta *De amores y partidas*, dirijida por Jorge Zelik. De un lado, ellos (San Martín, Belgrano, Bolívar, Liniers, José M. Paz) olvidando amores, abandonando hijos y mujeres por el amor a la patria. Del otro, ellas (Manuela Saénz, Dolores Helguera, Margarita Weild, Ana Perrichón, Rosita Campusano), las ilustres desconocidas, peleadoras incansables de sus ideales, apasionadas, entregadas a sus hombres sin límite, arriesgando su propia vida, amando, acompañando, decidiendo.
A las 21 en La Manzana de las Luces, Perú 272. Entrada general $ 6. Jubilados y estudiantes $ 4

Payaso Se estrena *Se busca un payaso*, una obra del rumano Matei Visniec dirigida por Ana Alvarado. Tres payasos compitiendo por el mismo puesto.
A las 20 en el Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543. Entrada $ 8.

Gombrowicz Estreno de *Pornografía*, el voyeurismo del porno, una investigación a partir de la novela *La seducción*, de Witold Gombrowicz. Con dramaturgia y dirección de Gonzalo Martínez.
A las 21.30 en el Rojas, Corrientes 2038. Entrada: $ 5.

Neutrino Se estrena *Neutrino, un invento argentino*, de Fernando Lerman y Daniel Berbedes; dirección de Enrique Federman. Un científico que construye un robot que compite en un festival de tecnología.
A las 17 en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. Entrada: $ 6.

ETCÉTERA

Godard Se proyecta *El soldadito* (1960), la guerra de Argelia según Jean Luc Godard.
A las 20 en el Cine Club TEA, Aráoz 1460, PB 3. Entrada: $ 4.

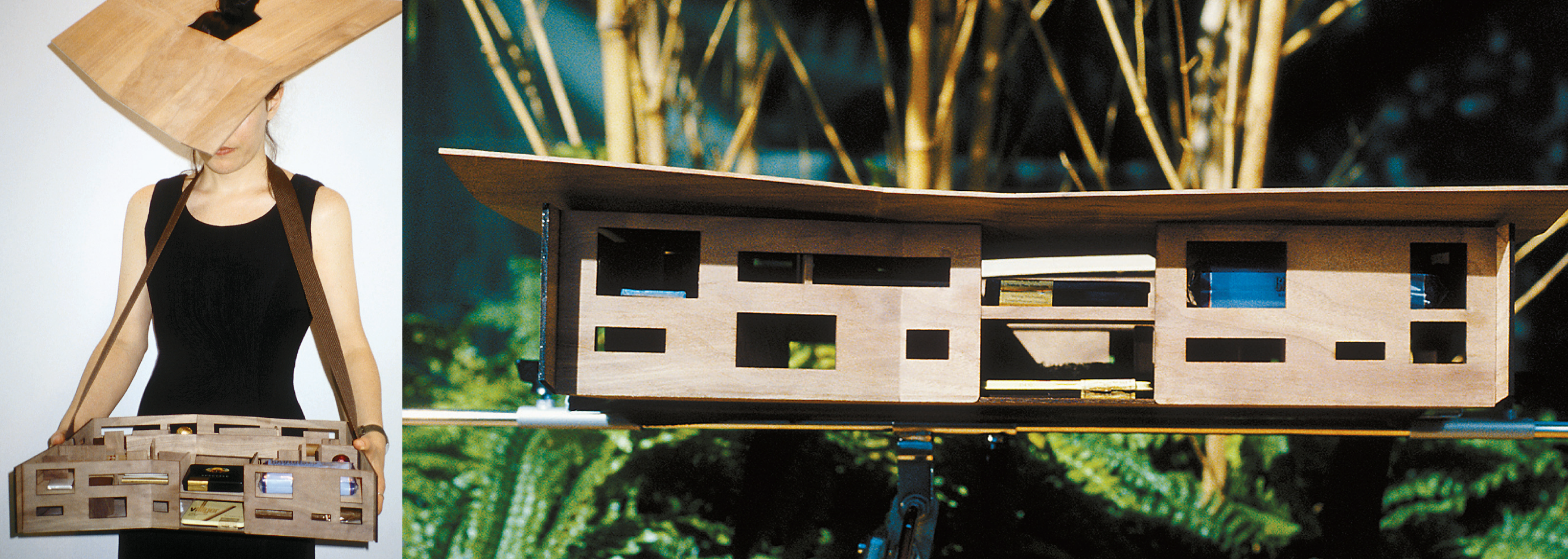
descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.



EL MODELO DE LA CASA QUE VENTURI DISEÑO PARA SU MADRE CONVERTIDO EN ASPIRADORA. PERO SI LO BUSCA, NO ESTÁ: LA MAQUETA SE ROMPIÓ Y QUEDÓ AFUERA DE LA MUESTRA. DISFRÚTELA ACÁ.



LA CASA DE VIDRIO DE PHILIP JOHNSON CONVERTIDA EN UNA MINIHELADERA DE COCA-COLAS.



LA TERMINAL DE T.W.A. EN EL AEROPUERTO ILDEWILD (HOY KENNEDY) DE EERO SAARINEN CONVERTIDO EN SOMBRERO-VISOR.

El paraíso perdido

ARTE A primera vista, la obra de Karin Schneider parece hecha para sacrificar las vacas sagradas de la arquitectura modernista y postmodernista en el altar de la cultura de masas y mostrar cómo esos restos terminan sus días convertidos en objetos de cuarta categoría. Pero debajo asoma una aguda disección de aquel utópico proyecto urbanístico de principio de siglo que intentó transformar las ciudades en algo mejor y acabó hundido en todo eso de lo que intentaba escapar.

POR MARÍA GAINZA

Centro: 2 amb al fte ideal oficina baño cpto impec coch fija muy lumin vista panoram todo a nuevo. A veces, la brecha entre lo que ofrecen los clasificados del diario y lo que uno encuentra al abrir la puerta del dos ambientes prometido recuerda –en su irreparable decepción– a la grieta oscura y profunda que se abrió entre los ideales promovidos por la arquitectura modernista y el fracaso hacia el cual todo se dirigió finalmente. Por eso *Un nuevo paisaje doméstico* de la brasileña Karin Schneider (título que en parte refiere a una muestra homónima de diseño industrial italiano que se realizó en el MOMA de Nueva York en 1971) es una crítica al modernismo estadounidense, en especial a la manera voraz en que las muy nobles utopías arquitectónicas de comienzos de siglo XX terminaron siendo deglutidas por las corporaciones en menos de lo que los norteamericanos tardaron en decir "Walter Gropius".

Los dioses blancos de la arquitectura dejaron atrás una Europa destruida y cruzaron a América donde fueron recibidos por un puñado de norteamericanos exultantes (casi tan eufóricos como los que en el 64 recibirían a los Beatles) que se tiraban de los pelos al grito de *¡Viva el estilo internacional!*.

La cultura norteamericana, que se suponía alta y radiante pero también acomplejada por sus primos europeos, intentó establecer en los años '40 y '50 un nuevo paisaje arquitectónico que terminó en un cúmulo –del tamaño de una mastaba– de teorías materializadas en hormigón, acero y vidrio. En pocos años Gropius, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, entre otros, cambiaron el curso de la arquitectura norteamericana: todo se volvió –en teoría– construcción antiburguesa, para el pueblo, sin decoración aplicada y con una necesidad histórica en cuanto a las formas utilizadas. Cuenta la anécdota que el bueno de Frank Lloyd Wright –que con el desembarco estrepitoso de los europeos quedó un poco en la sombra– cada vez que Le Corbusier terminaba una obra murmuraba: "Bueno, ahora que ha terminado una casa seguramente escribirá cuatro libros sobre ella". Pero –como rezaba un comercial de shampoo por los años '80– las promesas quedaron en los envases. En qué momento los ideales comenzaron a ser reconocidos como utopías, no se sabe, pero probablemente haya sucedido en el mismo instante en que las construcciones comenzaron a alzarse sobre el suelo.

I

Más de cincuenta años después algo quedó claro: la utopía está siempre en otro lugar. Tal vez porque su poder resida forzosamente en su condición de posibilidad más que en su concreción. Además, la palabra utopía encierra desde el vamos connotación negativa en el sentido que las cosas se vuelven utópicas en el momento en que dejamos de tener fe en un paraíso alcanzable.

La utopía se vuelve lo mejor que nos podría pasar, pero visto desde un mundo caído.

La lógica de Schneider –que vive desde hace años en la jungla de asfalto neoyorquina– es precisa: toma monumentos cumbres de la arquitectura modernista y posmodernista, los recrea en maquetas a escala y los transforma en muebles y artefactos electrodomésticos. Y así, realiza su lectura personal y delirante de qué se hizo de todos esos sueños que la arquitectura del siglo XX presintió tan cerca. Mirá cómo empezaron y a dónde terminaron.

Entonces la casa de vidrio de Philip Johnson (que dicho sea de paso fue un ladrón de guante blanco descarado que robó alevosamente de Van der Rohe y no le tembló el pulso) se vuelve una miniheladera de Coca-Colas. El público toma y repone su bebida convirtiendo a las latitas en módulo, en medida de todas las cosas: la Coca-Cola como el paradigma de una cultura de masas que absorbe y repone productos con endiablada autosuficiencia y de paso un cachetazo a este Johnson que mucho modernismo pero terminó construyendo ese inefable edificio de la AT&T con frontón Chippendale que hoy es sede de la Sony. Después, a nuestros pies, la Suschindler House: un homenaje a Rudolph Schindler que llegó a los Estados Unidos años antes que los ideólogos del modernismo y libre de dogmatismos construyó su King's Road House. Una casa abierta, de grandes vistas, ahora convertida por la brasileña en una mesita para comer sushi con cactus y palitos y su hincapié en la forma banal en que Occidente incorporó la influencia japonesa. Además, la casa es hoy propiedad del gobierno austríaco, que cobra entradas carísimas a quienes desean visitarla, destino que la ha terminado de vaciar del espíritu de Schindler y convertido en un museo puro cascarón. Y su lógica inversa: el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright, esa nave espiralada aterrizada sobre Manhattan que se vuelve inodoro en una crítica al autocolonialismo patético con que la muestra *Brasil 500 años* embaló la diversidad y riqueza de un país dentro de un container y la mandó, con moño y todo, para el deleite estadounidense. Después, la Villa Planchart de Gio Ponti en Caracas transformada, en brazos de una modelo, en caja de bombones, cigarrillos y habanos, una representación de las pretensiones de una burguesía latinoamericana que se siente espléndida pavoneándose con sus Gauloises. Y la terminal de T.W.A. en el aeropuerto Ildewild (hoy Kennedy) de Eero Saarinen como sombrero-visor, simulador de vuelo, antiparras antiterroristas. Vacas sagradas de la arquitectura que en manos de Schneider terminan sus días como objetos de cuarta categoría. De lo más alto cayeron las aspiraciones artísticas en picada y correrse porque a su paso barrieron con todo.

II

Lewis Mumford solía decir que no valía la pena mirar un mapa del mundo que no incluyera a Utopía. Una ciudad utópica imaginaba su éxito en la configuración de un espacio colectivo y Platón, Tommaso Campanella, Robert Owen, por nombrar algunos que se han desvelado con el tema, promovieron este tipo de sociedad comunal. Y sin embargo, cuando Piero della Francesca imaginó su Ciudad Ideal con templo circular, ésta se hallaba curiosamente vacía. Después Fourier dividió a la gente en 810 tipos de personalidades combinando lo que el consideraba 12 pasiones esenciales. Una comunidad fourierista debía contener un hombre y una mujer de cada tipo: 1620 personas caminando por ahí en uniformes que designaban su tipo, interactuando en un estado de constante estímulo sexual. Porque la utopía siempre supone un deseo de algún tipo. Y las casas de Schneider son esos paraísos terrenales, objetos del deseo, que una vez materializados se autodestruyen en segundos. Por eso la artista nos invita a participar: a probarnos la terminal de aviones como sombrero, a comer sobre la casa sushi, a refrigerar nuestras latitas de Coca-Cola, y así intentar reactivar estos espacios muertos y de paso, crear una comunidad postutópica a pequeña escala.

"El mercado no está detrás de nada, más bien está dentro de todo", escribió Victor Burgin en 1978. Como si el modernismo hubiera existido como un pelotón de avanzada que buscó áreas impolutas, manipuladas deficientemente, para que más tarde la industria cultural arrasara con todo. Lo que recuerda que Baudrillard describió el centro Pompidou como una máquina centrípeta y diabólica que chupaba la cultura hacia el vacío de un supermercado para el arte. Algo así pasó con el modernismo arquitectónico y sus teorías para la vivienda obrera que sin previo aviso un buen día pasaron a ser el nec plus ultra de lo burgués: el edificio contiguo a la galería de arte, el museo que alberga la colección del empresario, la casa de fin de semana del magnate, la nueva sede de IBM. Arquitecturas que sirven para todo menos como hogar de la clase trabajadora. Y a nadie se le contrajo ni un solo músculo de la cara.

III

La primera vez que expone en una galería de arte: el periplo de Schneider hasta ahora había evitado las galerías como quien evita a un malo conocido. Pensó en Argentina para hacer su presentación en sociedad comercial creyendo ver en este país tambaleante que nunca termina de insertarse en el mercado internacional un espacio más espontáneo, menos consolidado dentro de los engranajes de aquella maquinaria llamada "arte contemporáneo".

La necesidad de encontrar canales periféricos de distribución del arte, un off off-Broadway donde los objetos puedan circular menos infectados, preocupa a la artista. También la idea de extorsión como mecanismo fundacional del mercado del arte (obsesionada, un día ató de pies y manos al norteamericano Dan Graham y lo amenazó con una rata pequeña y blancuzca hasta que éste, a grito pelado, aceptó firmar un cheque para solventar un proyecto artístico) y la necesidad de desaprender, no en el sentido de Le Corbusier que quería tirar toda Europa abajo y reconstruirla de cero, sino en un sentido que se aleja de las ínfulas de poder autoritario para recomponer los saberes de una manera imprevisible (hace tres años convocó a artistas argentinos para registrar sus efectos creativos bajo el efecto de marihuana, cocaína, LSD, etc.).

El efecto Bilbao, el "hazlo y ellos vendrán", no sólo describió a escala pública el fenómeno de economías regionales que de la noche a la mañana reflotan gracias a tremendo museo (y a una euforia de globo al que se lo ha inflado un poco demasiado) sino también al cambio de visión: museos que ya no se reconocen por la colección que albergan sino por quién los hizo, espacios donde el contenedor no sólo es más importante sino que también define el contenido: y de ahí la importancia del formato como un vehículo de producción de significados. Schneider trabaja a partir de estas ideas y nos vuelve conscientes de cómo ese maldito objeto "galería" nos atrapa o dicho de otra manera, cómo somos presas de lo que Robert Smithson llamó "confinamiento cultural". La claustrofobia de esos espacios aparentemente neutrales –como cuartos de hospital– que nos obligan a reformatear nuestra cabeza cada vez que ingresamos. Los cubos blancos que encierran las maquetas de Schneider o la luz roja que inunda la sala son sus llamados de atención.

La utopía arquitectónica se imaginó como el instrumento de un cambio social: cambiemos las condiciones físicas de una ciudad y la haremos un lugar mejor. Fue un proyecto político que condenó a la ciudad industrial como un espacio enfermo, caótico y de injusticia social y que buscó definir una estructura urbana racional, que el nuevo mundo pudiera integrar armónicamente. Pero la utopía inevitablemente tendió hacia la distopía. Lo que empezó como el jardín del Edén terminó en colonialismo. La tabula rasa se convirtió en paraíso para la explotación. Ya lo había dicho Dorothy en *El Mago de Oz*, después de soñar con grandes cielos azules y lugares más allá del arco iris: no hay como volver a casa, aunque la nuestra tenga techo a dos aguas y molduras como merengue de torta. R

Hasta el 26 de junio
Dabbah-Torrejón Arte Contemporáneo
Sánchez de Bustamante 1187



La chica de la burbuja

CINE A casi diez años de su estreno en USA, avalada por el impacto de sus dos joyas posteriores (*Velvet Goldmine* y *Lejos del paraíso*), se proyecta por única vez en Buenos Aires la segunda película de Todd Haynes, *Safe*, una extraña ficción sobre los desastres inmunológicos de los años '80 que la crítica norteamericana consagró como el mejor film de la década pasada.



POR HORACIO BERNADES

En su edición de enero de 2000, el legendario semanario neoyorquino *The Village Voice* dio a conocer, junto con su tradicional votación de "Las mejores películas del año", un segundo listado correspondiente a las mejores de la década anterior. De la compulsa participó más de medio centenar de críticos cinematográficos, miembros de lo que podría considerarse "la crema de la crema" del rubro en Estados Unidos. No limitada a títulos norteamericanos, la votación arrojó como mejor película de los años '90 a *Safe*. Dennis Lim, integrante del staff de críticos de la publicación, no se quedó conforme y la eligió lisa y llanamente "la mejor película del siglo". Suena exagerado, sin duda, pero basta con pegarles un vistazo a las que quedaron detrás en la elección de las mejores de la década para comprender la relevancia de la película. Desde las *Histoires du Cinéma* de Godard hasta *Hana-bi* de Kitano, pasando por *Buenos muchachos*, *Underground*, *El sabor de la cereza* y *Chungking Express*, todas miran desde atrás a *Safe* en la lista de *The Village Voice*.

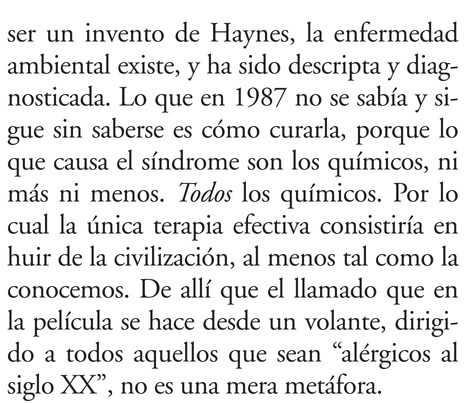
Pero ¿qué es *Safe*? ¿De dónde salió, de qué va? Se trata del segundo opus de Todd Haynes, nacido en 1961, de quien se conocieron aquí las posteriores –y magníficas– *Velvet Goldmine* y *Lejos del paraíso*. Pequeña producción independiente de 1995, *Safe* representa el primer trabajo a dúo entre el realizador y Julianne Moore, que volverían a asociarse para *Lejos del paraíso*, y es un estudio de la extraña enfermedad que sufre un ama de casa blanca, rica y protestante de la Costa Oeste. El film nunca se estrenó en la Argentina, aunque su fama de película de culto viene haciéndola circular desde hace unos años en devedés y copias caseras.

El martes próximo, *Safe* tendrá su primera (y tal vez última) exhibición pública regular en el marco del ciclo Genealogía del Melodrama, que desde mediados de mes se viene llevando adelante en la sala Lugones del Teatro San Martín. No está mal acompañada: al día siguiente cerrará el ciclo *Con ánimo de amar*, candidata segura a figurar entre las mejores de la primera década del siglo XXI en la edición de enero de 2010 de *The Village Voice*.

ALÉRGICOS AL SIGLO XX

"¿Dónde estoy en este momento?", le pregunta Carol White a su marido desde el lecho matrimonial, ubicado, casi como un trono, en el centro de la espectacular suite matrimonial de la mansión que ambos ocupan en el valle californiano de San Fernando.

Entre atontado y metafísico, el interrogante de Carol es como la frutilla del postre de la extraña enfermedad que, desde hace semanas, la hace marearse, toser, vomitar, ausentarse y desmayarse en las circunstancias más inadecuadas. Por ejemplo, en medio de una reunión de señoras que celebran la próxima parición de una de ellas; o durante una cena en uno de los mejores restaurantes de la zona; o en plena clase de *stretching*; o justo cuando su marido la abraza tiernamente, al borde del *sommier*. Se supone que una señora como ella, que tiene todo aquello a lo que otras señoras aspiran, no debería hacerse esa clase de preguntas. Dejará de hacérselas cuando pase a ser una de las privilegiadas internas de un centro de recuperación carísimo de la localidad de Wrenwood, un paraje paradisíaco de las afueras regido por un sanador a quien todos adoran casi como a un santo o a una tabla de salvación encarnada.



¿Salvación de qué? De la llamada "enfermedad ambiental", que provoca que el paciente reaccione, frente a toda clase de químicos, con la misma sintomatología que la pobre Carol. Tal como lo aclara prolijamente un cartel inicial, la película transcurre en 1987, tiempos de sida recién declarado pero también de un montón de otras alteraciones inmunitarias (el síndrome de Epstein-Barr, el de fatiga crónica). Lejos de ser un invento de Haynes, la enfermedad ambiental existe, y ha sido descripta y diagnosticada. Lo que en 1987 no se sabía y sigue sin saberse es cómo curarla, porque lo que causa el síndrome son los químicos, ni más ni menos. *Todos* los químicos. Por lo cual la única terapia efectiva consistiría en huir de la civilización, al menos tal como la conocemos. De allí que el llamado que en la película se hace desde un volante, dirigido a todos aquellos que sean "alérgicos al siglo XX", no es una mera metáfora.

EL SÍNDROME DE HAYNES

El problema es que la terapia implementada por el centro de recuperación en el que aterriza Carol se reduce a la forma más aséptica de aislamiento del mundo. Así, Carol y el resto de los internos terminan convirtiéndose en equivalentes adultos perfectos de aquel "chico de la burbuja" que se hizo famoso justamente en los '80, gracias a un telefilm protagonizado por John Travolta.

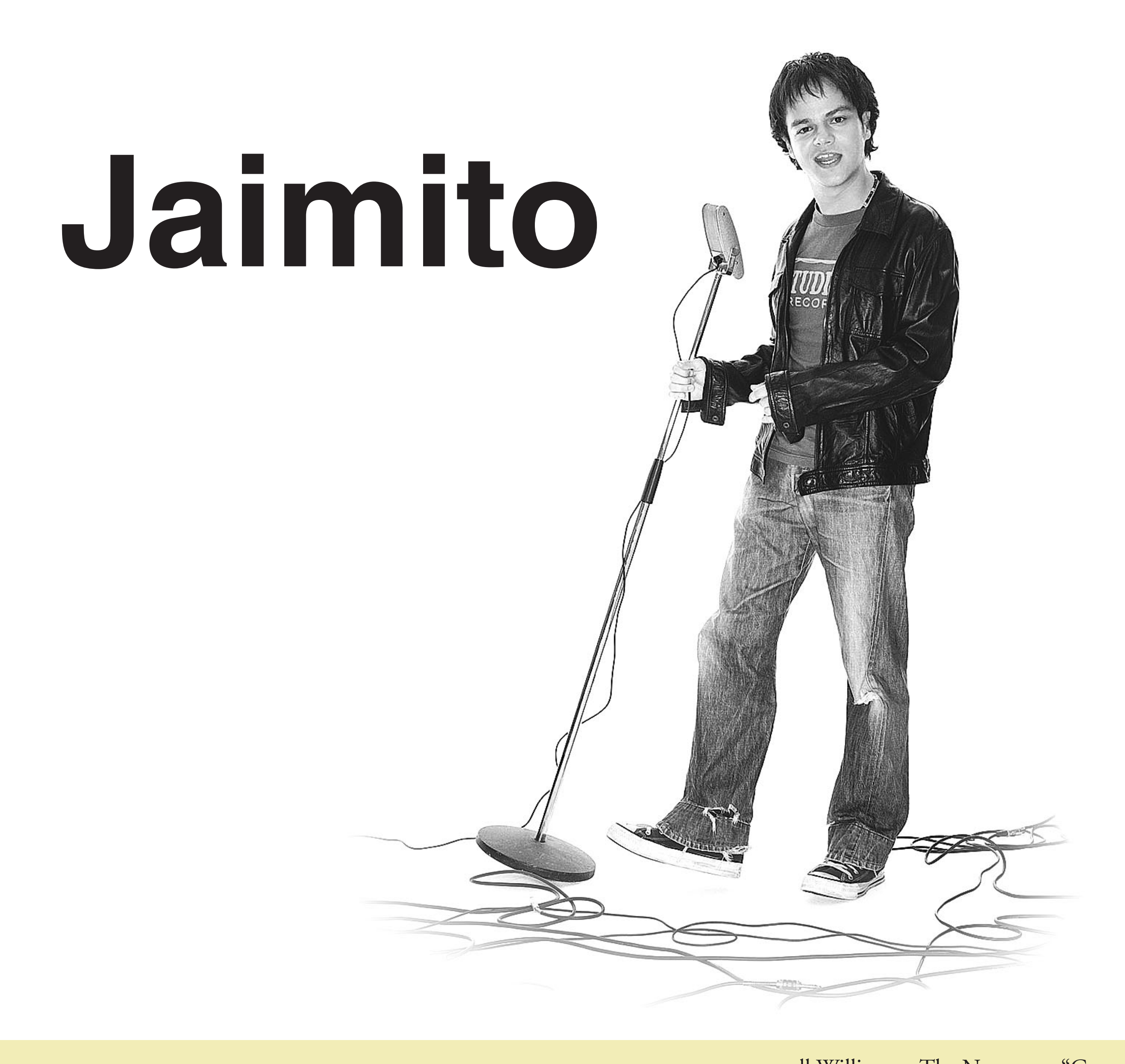
De hecho, Haynes no ha tenido ningún problema en reconocer que *El chico de la burbuja* fue su principal referente a la hora de pensar la película. No sólo *El chico de la burbuja* sino el género televisivo conocido como "la enfermedad de la semana" *in toto*. ¿Es entonces *Safe* la reina del género? Para nada. La película de Haynes no comparte nada de la ética ni la estética de esos telefilms que, como las enfermedades de las que hablaban, proliferaron como cánceres televisivos durante una larga década, multiplicando al infinito una corte de los milagros catódica integrada por tumorosos, sidosos y otros pacientes terminales, todos ellos batalladores y esperanzados.

No comparte la ética porque esos telefilms no eran más que odas encubiertas a la mitología de la superación personal que subyace al *american way of life*. Y *Safe* funciona exactamente al revés: empujando ese ideal a una derrota inevitable. Y no comparte su estética ni por asomo, ya que es difícil, en el panorama del cine norteamericano contemporáneo, imaginar muestras de cine tan puras como *Safe* o cualquier otra película de Haynes. Es más: quien no haya entendido de qué se habla cuando se habla en cine de *puesta en escena*, viendo *Safe* no tendrá problemas en entenderlo. Planos siempre lejanos, encuadres que realzan las líneas rectas, permanente relación del personaje con su ambiente, tonos alternativamente cálidos y fríos en el tratamiento del color (un magistral aporte del director de fotografía ruso Alex Nepomniaschy): no hay en *Safe* un solo elemento estético que no cumpla la función de transmitir al espectador la perfección artificial y el confort distante, helado, que enferman a Carol White, la señora del apellido redundante.

Que Haynes use ese referente estético para deconstruirlo e invertirlo no quiere decir que mienta. Desde su debut con *Poison*, a comienzos de los '90, el director de *Velvet Goldmine* y *Lejos del paraíso* siempre funcionó, en relación con sus influencias, a la manera de esas bacterias que se mimetizan con el tejido invadido como forma de parasitarlo y colonizarlo. Tejido que puede ser tan respetable como el de *El ciudadano* (cuya estructura copia *Velvet Goldmine* para componer un *Citizen Glam*) o el cine de Douglas Sirk (el modelo que clona y completa *Lejos del paraíso*), pero también tan subalterno como una *disease of the week*, género cuya existencia entera *Safe* parecería destinado a justificar y redimir al reconvertirlo –como sin ir más lejos hizo el propio Sirk con el melodrama en su conjunto– en fábula antisocial. O, mejor aun, en anticuerpo destinado a generar, en el cine de Hollywood, una rara forma de alergia que, según dicen, podría llegar a diagnosticarse. Pero curarse, jamás. R

Safe, de Todd Haynes, se verá en la sala Lugones del Teatro San Martín el martes 1º de junio a las 14.30, 18 y 21, en el marco del ciclo Genealogía del Melodrama.

Jaimito



MÚSICA **Jamie Cullum tiene 24 años. Canta y compone canciones que podrían esperarse de sus abuelos. Y vende en pocos meses más que Enrique Iglesias, Britney Spears o Kylie Minogue en todo un año. Algunos dicen que por eso –su juventud y su éxito–, y otros que a pesar. Pero nadie deja de reconocer que es uno de los mejores intérpretes posibles para esas canciones siempre un poco tristes, siempre un poco antiguas y, claro, siempre vigentes.**

POR DIEGO FISCHERMAN

En abril del año pasado, un cantante y pianista inglés de 23 años, con algo de Leonardo DiCaprio en versión retacona, firmó un contrato bastante inusual para un desconocido. Universal, una de las compañías discográficas más poderosas del mundo, se comprometía a gastar en él un millón de libras. Mientras tanto, tenía que cumplir sus compromisos de actuación en las sucursales de Soho Pizza Express y en fiestas de casamiento, como venía haciéndolo desde que tenía dieciséis años. En octubre salió su primer disco, *Twentysomething*, y en los últimos cuatro meses del 2003 vendió 650 mil unidades. Más que Kylie Minogue, The Strokes, Britney Spears, Radiohead, Pink y Enrique Iglesias en todo el año. Nada que no hubiera podido suceder –como de vez en cuando sucede– con algún nuevo experimento de la industria. Salvo por un detalle: Jamie Cullum canta –y a veces compone– temas de jazz a la vieja usanza; a la manera de Cole Porter, podría decirse.

Twentysomething, que acaba de editarse en la Argentina, es el disco de jazz de venta más rápida en toda la historia de la industria musical inglesa. De eso no hay dudas. Las preguntas, en cambio, tienen que ver con dos cuestiones. De qué clase de jazz se está hablando y, por supuesto, si se trata de un buen disco de jazz o no. Una parte la contesta el propio Cullum: "Los medios empiezan a decir cosas como que yo soy el más grande artista inglés vivo, por ejemplo, y supongo que eso le tiene que molestar a cualquiera que ame el jazz", decía al diario *The Independent.* "Yo hago jazz, no tengo dudas, pero exploro los límites en un sentido distinto del habitual. Mi pregunta es cuán atractivo y accesible puedo hacerlo sin transformarlo en otra cosa, sin maquillarlo y sin hacerle cirugía estética. Estoy tratando de que los que tienen 16 y escuchan The Strokes y los que tienen 20 y escuchan *house*, cuando escuchen jazz piensen: 'Realmente esto es más *cool* de lo que pensaba'. Estoy feliz de estar en un sello grande y de tener éxito. Eso me hace capaz de llevar el jazz a una nueva audiencia". El disco, con baladas clásicas como *Old Devil Moon* o *I Could Have Danced All Night*, de Lerner y Loewe (de la comedia musical *My Fair Lady*), alguna sorpresa como *Wind Cries Mary*, de Jimi Hendrix, y canciones propias, que juegan con la presunción de lo autobiográfico, a la manera del cabaret (o del *hombre del piano à la Billy Joel*), como la que le da título, tiene arreglos ajustados y precisos, en los que Cullum toca piano y teclados junto a un grupo que incluye trompeta y flugelhorn y saxos alto y tenor (el exacto Ben Castle), además de un ocasional cuarteto de cuerdas. Y Cullum, además, canta magníficamente. Una voz cálida, situada en el punto exacto entre el tenor y el barítono lírico, con un fraseo muy bien delineado y una relación con los textos que nunca cae en el automatismo o el lugar común, lo convierten en uno de los mejores intérpretes posibles para este tipo de repertorio.

Existen, por supuesto, las reacciones. En el campo del jazz más *duro*, por ejemplo en la excelente revista *Jazzman*, que publica *Le Monde de la Musique* –y que acaba de destruir sin piedad a la ultrapromocionada Norah Jones–, se aprovecha una reseña de un disco del clarinetista Louis Sclavis para disparar por elevación ("la prueba de que el jazz no es sólo Jamie Cullum y puede seguir siendo el terreno de la experimentación y la aventura..."). Sin embargo, ni allí, ni en las norteamericanas *Down Beat* y *JazzTimes*, se deja de reconocer que Cullum es un intérprete notable. Curiosamente, allí se invierten los argumentos. Lo que para el mercado discográfico es un atractivo, los especialistas lo ponen en el lado de lo que debe ser disculpado. Para unos es el joven maravilla que vende millones haciendo canciones que uno hubiera esperado de sus abuelos –como la niña Sole antes de que la edad se le viniera encima. Para otros es el nuevo cantante de jazz al que hay que prestarle atención, "a pesar de" las ventas y de las operaciones de marketing. El otro dato significativo lo aportan las pequeñas grietas de esa superficie aparentemente pulida: el tema de Hendrix en el disco, sus versiones de canciones de Radiohead como *High and Dry* –que grabó en vivo en el Festival de Jazz de Brecon–, su admiración por The Cure, Pharrell Williams y The Neptunes. "Cuando canta *Blame it on my Youth*, su edad (sólo 24) y su enérgica personalidad le dan a esa melancólica balada una inmediatez desesperada que un intérprete más maduro jamás podría evocar", escribió el *New York Times* sobre su debut en esa ciudad –fue el primer blanco europeo en actuar en un reducto legendario del jazz, el Oak Room del hotel The Algonquin. "Cullum es un showman natural", concluía. Si en Estados Unidos es más o menos habitual que, cada tanto, aparezca alguien –incluso alguien joven– a tratar de remedar las viejas glorias de Frank Sinatra, Tony Bennett o Johnny Hartman, en esa zona limítrofe entre el show de hotel, el artista convertido en obra de arte –o por lo menos en mercancía– e idolatrado por su público, y el jazz en su costado más cercano a la industria del entretenimiento, en este caso la excepcionalidad está reforzada por el hecho de que Jamie Cullum es inglés. Algunos lo comparan con Harry Connick Jr. en sus comienzos. Otros no pueden obviar la escapada *crooner* de Robbie Williams o, incluso, la pasión por viejos standards de notorios ingleses como Sting o Peter Gabriel. Lo cierto es que Cullum pone en escena, además de sus propios méritos como pianista, compositor y cantante, la sorpresiva actualidad de esas canciones –o esa manera de hacer canciones–, en que la tristeza, los amores resignados y las desesperaciones módicas están en primer plano, y donde las músicas proyectan, siempre, cinematográficas sombras en blanco y negro.

Devórame otra vez

PERSONAJES *Rosa, de lejos*, una de las telenovelas más vistas de la TV argentina, la lanzó al panteón televisivo. Y los papeles en *Atrapadas* y *Las Lobas* la convirtieron en la bomba sexual que le voló la cabeza al imaginario nacional. Pero de un día para el otro decidió renunciar a ese trono, se fue a España (donde mantuvo el promocionado affaire con José Sacristán) y volvió transformada. Después de filmar documentales, hacer reportajes y recuperar el género epistolar para la televisión, Leonor Benedetto vuelve a la telenovela como Amanda, la mala de *Padre Coraje* que se come la pantalla.

POR MARIANA ENRIQUEZ

Leonor Benedetto fue una niña rara. Mientras todas las otras chicas de su edad usaban vestidos como repollos rosados y blancos, ella vestía de forma monacal, en colores demasiado oscuros, marrones, grises, con enormes moños rojos. "Me sentía horrible", dice. "Además, no me divertía con las mismas cosas que las demás, y la pasaba bastante mal. Quería integrarme, pero no lo lograba. Ahora me doy cuenta de que mi madre puso una impronta de una estética en mí que no hubiera tenido de no haber sido por ella. Se lo agradezco, pero en la infancia lo padecí, porque uno quiere ser igual. Ahora me gusta ser distinta."

Sigue siendo rara Benedetto. Tiene algo de emperatriz vampira en su palidez y en su cuerpo, que impresiona porque parece congelado en los treinta años (ideales treinta, además). Pero, al mismo tiempo, no es una mujer intimidante; parece alocada y juguetona cuando charla con sus compañeros, su voz de tonos bajos se quiebra con facilidad en risa asombrada, y cuando pide café con leche, lo hace con los modos menos imperiosos imaginables. Es, todavía, la mujer de sexualidad palpable que marcó a una generación que aún hoy la recuerda como una potra infernal, especialmente en las películas de Aníbal Di Salvo *Atrapadas* y *Las Lobas*. Pero esas fueron las películas que la llevaron a un exilio voluntario en España, cuando sintió que el personaje de bomba erótica y voraz se estaba comiendo a la mujer debajo. Ya ha relatado varias veces que en el estreno de *Las Lobas* sufrió una especie de iluminación: en la oscuridad de la sala, maquillada hasta lo carnavalesco, embutida en ropa ceñida, se dijo que no era eso lo que quería para su vida, en absoluto, y que debía parar. Hoy reivindica *Atrapadas*, pero sigue creyendo que *Las Lobas* es "la peor película del mundo".

Pero claro, además de la fantasía por excelencia de los hombres argentinos, Leonor Benedetto fue Rosa, la maestra-costurera, hierática y dura; *Rosa de lejos*, una de las telenovelas más vistas de la historia de la televisión argentina (promedio 60 puntos de rating, 20 puntos más que *Los Roldán*, cifra hoy impensable), éxito que en la primera mitad de los ochenta la instaló en el imaginario para siempre. Esas dos caras de su popularidad –Rosa y su sexualidad contenida, el personaje Leonor y su ferocidad carnal– hicieron eclosión. "Conocí el gran éxito, y no me sirvió en lo personal. Creo que por eso hoy desconozco el miedo." Casi nunca ve sus trabajos pasados, pero ahora que el canal Volver emite *Rosa de lejos*, le prestó atención a medio capítulo hace unos días. Y se sorprendió. "Me asombró por la vigencia estética de la novela, y eso es mérito de María Herminia Avellaneda, a la cual, esté dónde esté, le rindo homenaje. Me enojo con ella por haberse ido, porque le quedaba mucho por hacer todavía. Yo soy hija de la televisión y de María Herminia Avellaneda. Ella no es culpable de mis defectos, pero sí de mis aciertos. Vi *Rosa...* y dije: 'Carajo, esto tiene veinte años y si hoy se hiciera tendría que hacerse así, de la misma manera'. Creo que *Rosa...* expresa algo que se perdió desde entonces: la confianza absoluta en que la palabra bien dicha va a enganchar a la gente. A veces, eso es más importante que un ritmo de videoclip vertiginoso, que desconcierta."

¿Es verdad que cuando te fuiste a España querías dejar de actuar?

–Claro que es cierto. He intentado dejar de actuar dos veces, pero nunca pude concretarlo. Hay cosas de la carrera de actriz que siempre me resultaron muy duras, sobre todo con el tema de la exposición. Aun hoy no voy a estrenos. Me cuesta muchísimo aceptar que un imbécil con una cámara y un micrófono sienta que tiene derecho a ponerme la cámara en la cara y el micrófono en la boca sin siquiera decirme buenas noches. Creo que es un acto violatorio. No acepto que sean las reglas del juego. Yo no estoy jugando, estoy viviendo y trabajando. No voy a aceptar lo que no es normal. Esas cosas fueron las que estallaron en un momento de mi vida. Sentí que todo eso era más fuerte que yo, que el personaje me comía, y creo que hice bien en irme, porque me fortalecí. Ya sé que no es importante para mi vida que algunos no me quieran. Antes necesitaba aceptación.

¿Esa aceptación pasaba por una preocupación extrema por cumplir con un estereotipo físico?

–Sí. Hoy logré superarlo, pero después de caminar muchas cornisas. La aceptación de mi persona con su forma, con su esencia, con sus años, con su experiencia, fue un trabajo largo. Espero que a los demás les guste lo que soy, y si no, qué le vamos a hacer. Mi principal ganancia fue focalizar en mi salud, que antes descuidaba. Hoy sé que estar sana significa comer de determinada manera, hacer cierta actividad física y hasta tener un sistema de pensamiento determinado. Voy camino de una vieja con la que me encontraré y la espero con curiosidad. Me gustaría que la vieja tardara mucho en llegar, pero la espero tranquila.

¿Sentiste alguna vez que quedabas afuera de un papel porque ya no sos una jovencita?

–No, pero tiene que ver conmigo. Sé que la mayoría de los personajes para mujeres van a actrices jóvenes; a mí no me pasa, y por otro lado la actuación no es excluyente en mi vida. Para mis otros trabajos, es mejor no tener pocos años. Desde la actriz, sin embargo, diría que en mi caso es al revés. Nunca me dan cosas convencionales. Los productores, aunque soy una mujer grande, no me ven con el sexo aplacado, entonces no he padecido la discriminación por edad. Pero yo no soy normal. Es un hecho.

IDA Y VUELTA

Leonor Benedetto partió a España con sus tres hijos (María, Nicolás y Marcos, a quien adoptó cuando trabajaba como voluntaria en el Hospital de Niños Pedro Elizalde) y vivió un romance intenso y famoso con José Sacristán. Apenas hizo una obra de teatro en España: se dedicó a estudiar dirección de cine con Pilar Miró. Recién en los noventa volvió a la Argentina, primero para interpretar a una monja en *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain, luego a Lola Mora para la película de Javier Torre. Pero su vida ya había cambiado, y ahora se atrevía a otros proyectos. Rodó documentales, por ejemplo: uno de ellos, *Cuento para una niña*, sobre mujeres argentinas dedicadas a la política, fue presentado en el Festival de Cine de Mujeres de Beijing, China. También hizo teatro en piezas como *Tres mujeres altas* y *Vita y Virginia*, sobre la apasionada relación amorosa entre Virginia Woolf y Vita Sackville-West: "A Virginia Woolf la leí muy chica, y me ayudó a encontrar mi camino, especialmente con *El cuarto propio*. Pero la otra loca, Vita, mi personaje, una mujer que estiraba los límites de la libertad, que tenía relaciones con hombres y con mujeres, con un marido que la amaba profundamente, se bancaba eso y no le pasaba facturas... eso me pareció extraordinario. Fue un descubrimiento que contribuyó al nuevo camino de mi vida: quiero estirar los límites, también".

En ese devenir, la Benedetto produjo y condujo dos programas de televisión (*Querida Leonor*, que rescataba el género epistolar, y *Juego de opuestos*, entrevistas que terminaron en forma de libro por Editorial Norma), y comenzó a escribir una novela, *La mujer menos pensada*, y un guión cinematográfico, *El buen destino*. En noviembre comienza el rodaje en San Luis. "La película tiene que ver con el trabajo, con esta época. No está planteada estrictamente aquí, podría ocurrir en cualquier parte. Son cinco hombres, de diferentes edades, profesiones y nivel cultural que se encuentran en un bar de ruta. Tiene dos temas paralelos, uno en consecuencia del otro. En primer lugar, cuando a los varones se les mueve algo en el trabajo, se les mueve la vida, su estructura psicológica, emocional, sexual, muchísimo más que a las mujeres. La mujer que está al lado de un hombre en esa circunstancia pesa, y ayuda a que el hombre trascienda. Y lo paralelo es que ocurre en un pueblo de ruta, que antes era importante, porque se trataba de una parada de camioneros. Y un día construyeron una autopista, que mató al paraje. En ese sentido, es la puesta por lo menos en duda de lo que llamamos progreso. No es una opinión, no me gusta opinar en mi trabajo, sólo quiero abrir el debate. Se llama *El buen destino* porque ése es el nombre de la línea de ómnibus que dejó de pasar por el pueblo. Es una reflexión sobre este tiempo en que todo tiembla. Y también sobre cómo las mujeres, parece, podemos soportar mejor el temblor."



FOTO: NORA LEZANO

"Nunca me dan cosas convencionales. Los productores, aunque soy una mujer grande, no me ven con el sexo aplacado, entonces no he padecido la discriminación por edad. Pero yo no soy normal. Es un hecho."

¿No es mucho trabajo, teniendo en cuenta que comenzaría no bien termine *Padre Coraje*?

–Nunca tengo mucho trabajo. Me encanta estar ocupada. No me pasa lo que a la mayoría de las mujeres, que llaman a esta edad "el síndrome del nido vacío". Mejor si se van mis hijos, así puedo hacer más cosas. Siempre trabajo con mis hijos, además. No es fácil. Cuando estás trabajando con un hijo, la única diferencia en las discusiones es que él me dice: "Dejate de joder", mientras que cualquier otro callaría, lo pensaría o lo daría a entender. Pero es difícil trabajar conmigo porque hago lo que quiero, lo tengo claro, tengo una visión y exijo que se haga como yo lo veo y de ninguna otra manera. La que corre los riesgos soy yo. Que se la aguanten.

LA PODEROSA

Este año recuperó ese "La" que se antepone al apellido de las grandes divas. Es de nuevo "La Benedetto" gracias a su personaje en *Padre Coraje*, la telenovela que le devolvió algo de orgullo a Canal 13 luego de un año en franca desventaja con su competidor natural, Telefé. La Benedetto es Amanda, la mujer fuerte del pueblo La Cruz, la única mujer en la masónica Orden de Betania, la madre de Coraje (Facundo Arana); manipuladora, sensual, cruel cuando hace falta, elegante e imperial, Amanda le queda perfecta, y es quizás lo mejor de una telenovela notable, saludable regreso al melodrama de época que sintoniza a la perfección con el rescate contemporáneo de la década del cincuenta, años perfectos para el derroche emocional, las tensiones y las fachadas que ocultan pasiones oceánicas.

¿Qué te gusta de Amanda?

–Hay muy pocas mujeres como ella en televisión. Es una mezcolanza de tres pilares muy fuertes: lo que está escrito, lo que yo hago y el ojo de la cámara. De ahí resulta Amanda, y ella me gusta. Creo que tiene algo de mujer-hombre, de androginia. Incluso en su manera de vivir el sexo es como un hombre. No tiene ninguna barrera. Es un personaje muy límite, y estoy en un momento de mi vida donde quiero correr los límites. Por decirlo de una manera poética, quiero empujar el horizonte y el cielo. La mayoría de las veces no cuestionamos nuestros límites, y yo decidí hacerlo con mi vida. Y justo cayó Amanda.

¿Creés que es un personaje riesgoso?

–Sí, pero no les tengo miedo a los riesgos, ni en mi vida ni en el trabajo. El momento más límite de Amanda, creo, fue la escena en que desenterró el ataúd de su hijo en el cementerio, con sus propias manos. Fue riesgoso por un montón de motivos. En principio era la mitad verdad: fuimos a un cementerio, fuimos al hueco de una tumba, no era decorado. Yo estaba metida ahí adentro, metiendo las manos en la tierra, abajo había un cajón y un muerto. Hablé mucho tiempo con el director antes de esa escena, porque la escena no estaba planteada así: todo el trabajo lo hacía el sepulturero. Quise hacerlo yo. Creo que fue la escena más jugada de mi vida. No tenía dónde meterme internamente para hacer esa escena de una forma trucha, de taquito. Quedó bien, y al mismo tiempo fue tremendo. Fue muy conmocionante para todos los involucrados. De ninguna manera es mérito mío sólo.

¿Te sorprende el éxito de la novela?

–Sí, pero el éxito es algo que jamás me preocupó. A mediados del año pasado hice en teatro *Absolutamente natura* que, desde los términos en los que se mide un éxito o un fracaso, fue un fracaso total. Pero ni un instante de mi vida me arrepentiré de haberlo hecho. El éxito me dejó de preocupar hace mucho tiempo; sé que cada emprendimiento es, en parte, negocio, pero lo pienso después. Por supuesto me hubiera gustado que la obra la viera muchísima gente, pero no ocurrió y no me tira para atrás en absoluto. Sé cómo es el éxito, y sé que no me sirvió.

Pero, ¿por qué creés que funciona tan bien *Padre Coraje*?

–Porque es un melodrama. Hay mucha ficción en TV, muchos géneros y subgéneros, pero el melodrama es irreemplazable. Creo que *Padre Coraje* es telenovela pura y dura, y como tal tiene reglas bastante estrictas en cuanto a formato, desarrollo, conflictos. Y es muy seductor porque, como los valses vieneses, es algo que resuena. Creo que a veces la estilización es peligrosa: puede ser un distanciamiento, la identificación se hace difícil y atrae menos. Lo que es muy atrayente en una película no lo es necesariamente en una tira diaria. Te deslumbra un ratito, pero el romance se acaba enseguida. Además, el melodrama es el género realmente popular, porque es el género en que se desarrolla la vida. Siempre estamos amando, desamando, con problemas, sin problemas, pasándolo bien y mal. Cuando eso se logra en una ficción, la gente lo agradece. Es como el bolero. Supongo que la gente extrañaba el melodrama. Y a la vez, no estamos haciendo naturalismo. Todo es exagerado.

Y eso te gusta.

–Me encanta. Los argentinos en ese sentido somos muy contenidos, y hay que dejar de serlo. Yo no tengo problema en soltarme. Sé que Amanda tiene un punto de sobreactuación y voy por ahí sin pensarlo, entro como un caballo desbocado. A veces me veo y me asombro de lo que he hecho, esos movimientos, esos gestos de grandes divas del cincuenta, esas minas que eran muy artificiales. Además está planteada en una época dura. El mundo ha salido de una guerra, la Argentina está en el peronismo, con todos los avances sociales y al mismo tiempo recibiendo criminales de guerra nazis que escaparon de Alemania. No son los años sesenta, y está bien marcarlo. Hay una tensión que prenuncia el estallido de un mundo falsamente perfecto. R




FOTO: SEBASTIÁN FREIRE

BARES Y RESTAURANTES

In vino veritas

POR MARTIN DE AMBROSIO

La placita de Malabia-Costa Rica-Nicaragua-Armenia es algo así como un tenue aperitivo de la zona de Buenos Aires castigada con el nombre de Palermo Hollywood. Mientras que de tarde es un lugar ideal para disfrutar de los días soleados que el otoño despistado le regala a la ciudad (la plaza no está del todo bien cuidada, pero tiene suficiente verde y algunos desniveles como para apoltronarse cualquier siesta de domingo, con mate a mano), de noche se transmuta, se llena de nocturnos ambulantes y logra resistir la comparación con la celebérrima placita Serrano, a unas cuadras más allá, con la zona bolichera de San Telmo o con cualquier otro lugar porteño por el estilo.

Unos quince locales –entre bares, cafés, pizzerías y restaurantes más o menos macrobióticos donde suelen servirse sandwiches de pavita con tomatitos cherry y esa clase de delicadeses– rodean de modo más o menos desprolijo la plaza, alternando con las carpinterías, los talleres de autos y las tapicerías propias de los barrios, más un parador Hare Krishna que aprovecha las veleidades posmodernas. En medio de tanta uniforme desprolijidad emerge la *finesse* de Santo Remedio, un lugar que es, en realidad, dos: la tienda de ropa de Caro Guichón y el restaurante de vinos Santo Remedio, todo en el mismo predio y con entradas compartidas.

Desde luego, el remedio considerado "santo" no es otra cosa que el vino. Así, seguramente sin saberlo, el lugar recupera esa noción del vino como alimento para cuerpo y alma, y evita el injusto rol secundario al que suele estar confinado. La idea, cuenta Guichón, es que la comida –diferentes tipos de tapeo, por ejemplo– funcione apenas como acompañamiento, y en todo caso para evitar rápidos colapsos etílicos. Con 80 vinos de distintas bodegas (casi todas argentinas, un par de francesas), el lugar inaugurado hace unos tres meses posee una cava –como se llamaba antiguamente al sitio de donde reyes y nobles se proveían de bebidas espirituosas– con poca luz y la refrigeración indicada por los especialistas.

Todo gira, en efecto, alrededor de los vinos. Incluso los meseros están entrenados para que sugieran a los clientes cuáles son las cepas más convenientes según el estado de ánimo o el apetito. Y, consecuente con la posibilidad de probar distintos vinos sin obligación de adquirir la botella, Santo Remedio cuenta con un dispensador con un mecanismo de nitrogenado que hace que el vino ignore su condición de descorchado y mantenga sus cualidades intactas.

Pero aunque el vino es lo principal, no son para nada desdeñables las tapas de "agua" (incluye dosis homeopáticas de ostras gratinadas), de "tierra" (ídem de cordero) y también de quesos. La ambientación, por otra parte, está igualmente cuidada; en su diseño predominan el blanco y las mesas ubicadas a distintas altura, con sillones, almohadones, "con velas y toda esa historia", según Guichón. El sitio también tiene un patio (denominado "patio andaluz"), resabio de la casa antigua que fue remodelada según los estándares posmodernos, pero mantiene, del original, una fuente y un par de árboles (un olivo y una estrella federal) que remiten a ese tiempo en que la casa fue construida por los pioneros españoles, cuando la plaza que encabeza esta nota no era una plaza de moda sino apenas un gasómetro. Santo Remedio es una invitación al relax: cocina, música, ambiente y alimentación están destinadas al olvido. Siempre con la inestimable ayuda del vino, esa cualidad de los dioses.

Santo Remedio está abierto de martes a domingo en Malabia 1931. El precio de las tapas (que no son para compartir) va de $ 7 a $ 15; el vino en botella desde $ 19 y las copas desde $ 6. Tel.: 4832-2477.

teatro



El libro de Ruth

La anciana Ruth Reisler (Lydia Lamaison) busca en su altillo algo, no puede recordar qué. En cambio, encuentra varios personajes de su pasado, incluso versiones de sí misma más joven. La pieza no reproduce el efecto de enfermedades de la memoria sino que busca su equivalente teatral: narrar dramáticamente una historia alterando la cronología. Con libro de Mario Diament y dirección de Santiago Doria.

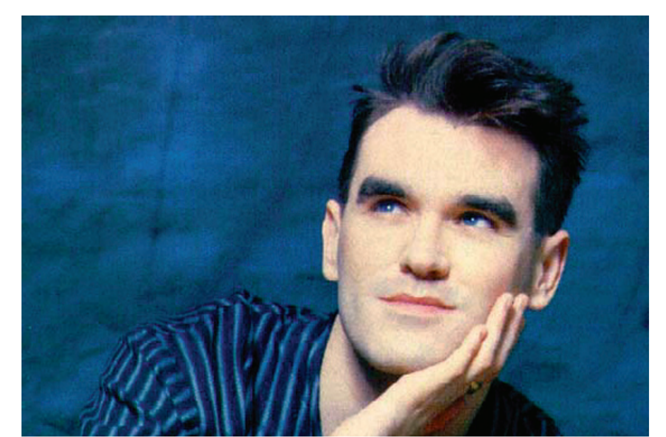
De jueves a sábados a las 21 y domingos a las 20 en el Teatro Regina, Av. Santa Fe 1235. Desde $ 15, los jueves $ 8.

La residencia

Bajo el apabullante calor de un febrero porteño, dos primas conviven en una habitación, tiradas sobre un colchón y acompañadas por un sufrido ventilador. La mayor duerme; la otra acaba de llegar de su pueblo, donde estudió Medicina. La separación de diez años las convirtió en extrañas, y ambas tienen una visión idealizada de la otra, que de pronto se resquebraja. Con dramaturgia y dirección de Franco Gabriel Verdoia.

Los sábados a las 22.30 en Anfitrión, Venezuela 3340, $ 10.

música



You Are The Quarry

Instalado en Los Angeles, el venerado ex cantante de The Smiths vuelve con un disco apasionante que sorprende. Comienza con dos cartas de amor-odio a su tierra adoptiva y su tierra natal: "America is Not The World" y "Irish Blood, English Heart", esta última de sólo dos minutos y medio. Y continúa con una serie de canciones preciosas, teñidas de un humor ácido; la lengua filosa de Morrissey se mete con todos y también consigo mismo, y de paso logra que los escuchas se identifiquen. El regreso del año.

Tributo a Bob Marley

Muy buen nuevo lanzamiento de Subterrania, sello indie local especializado en reggae. Incluye covers del maestro de Jamaica por artistas como Mimi Maura, Fidel, Los Cafres, Satélite Kingston, Resistencia Suburbana, Cultura Profética (que grabaron en los estudios Tuff de Kingston) y el grupo paralelo de Jorge Serrano (Auténticos Decadentes), Serrano y sus Jamones. La perla: la hermosa versión de "Concrete Jungle" por Mimi Maura.

video



El retorno del rey

Por fin llegó al video la tercera parte de la trilogía *El señor de los anillos,* de Peter Jackson, emocionante y enorme cierre de una verdadera obra maestra contemporánea. Algunas escenas inolvidables para volver a ver una y otra vez: la impresionante secuencia de montaje en que la guerra se encadena con la cena del senescal de Gondor y el triste canto del hobbit; la impresionante coronación; los fuegos que se encienden en las montañas reclamando ayuda. Para todos los no conversos, otra oportunidad. Para los devotos, el deseado momento de alquilar las tres juntas y darse una panzada celestial.

La gran pregunta

Ahora que acaba de ganar la Palma de Oro en Cannes con *Farenheit 9-11*, es buen momento para visitar algunos capítulos previos de la carrera de Michael Moore. En este documental, el director, acompañado de su cámara, visita un selecto grupo de megacorporaciones norteamericanas para investigar la situación de cada una y responder interrogantes de los trabajadores con respecto a sus empleos. Un Moore algo ingenuo, pero sincero y provocador, como siempre.

MUSEOS

La cámara oculta


FOTO: PABLO MEHANNA

POR RODOLFO EDWARDS

Desde la lírica de los retratos y la foto familiar hasta los devaneos de los *paparazzi* que Fellini inmortalizara en *La dolce vita*, la fotografía ha recorrido un largo camino. Una foto nos transfigura, nos altera, nos inmoviliza en una imagen que en el futuro hablará por nosotros. Un estado de ánimo de la luz, una anuencia mágica que dibuja un plano exacto, el testimonio como fruto irremediable. La lente de una cámara, cómplice eficaz de la memoria, estará siempre allí, dispuesta a atrapar en el aire el gesto humano y los indecibles paisajes del alma. Como peldaños de una escalera imprevisible, como los años, las fotos se amontonan. Una cámara fotográfica es una especie de animal salvaje que recorre las selvas del universo para hincarnos el diente en el momento menos esperado. En un cumpleaños, en un casamiento o en una hecatombe, siempre habrá allí una cámara con un "click" más o menos estentóreo, pero siempre intenso y definitivo.

En el barrio de Chacarita, muy cerca de la estación ferroviaria, hay un lugar que rinde un respetuoso homenaje a la historia de la fotografía: es el Museo Fotográfico Simik, ubicado dentro del Bar Palacio (avenida Federico Lacroze esquina Fraga). Allí se pueden encontrar cámaras antiquísimas como una del año 1885, de madera con fuelle y objetivo de bronce. Alejandro Simik, responsable del museo, cuenta que su profesión de fotógrafo publicitario lo llevó a indagar en la evolución de las técnicas fotográficas. "En el año 1995 me regalaron mi primera máquina de fuelle Kodak de los años '30. Empecé a experimentar con ella y ahí se despertó mi pasión por la conservación de fotos y cámaras antiguas". Una de las joyas que tiene el museo es un visor estereoscópico para doscientas vistas, de origen francés, fabricado en el año 1893, y es algo así como "el televisor de la antigüedad", ya que permitía ver fotos con efecto tridimensional cuando a esos aparatos sólo tenían acceso las clases pudientes. Otra de las rarezas es una minicámara de espionaje, igualita a las que aparecían en las pelis de James Bond, y una Kodak Fiesta, furor de las familias a fines de los años '60, que tiene en su haber cientos de flashes estrellados contra parejas de recién casados y tortas de cumpleaños.

Daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos fueron procesos fotográficos usados en los albores de la fotografía, a mediados del siglo XIX. Hay muestras de todos en las vitrinas del museo, cada uno con su correspondiente cartelito ilustrativo. Simik no pasa por alto ningún detalle. Realmente dignas de destacar son la precisión y la excelencia de la información de la que hace gala toda la muestra, y que denota un arduo trabajo de investigación. "Para mí es un verdadero placer disfrutar de las impecables tomas realizadas por fotógrafos inmigrantes y argentinos de principios del siglo XX, que más que fotógrafos eran químicos artesanos de la luz", explica Simik, orgulloso de su tarea.

"Te fotografié con mi Rolleiflex/se reveló su inmensa ingratitud", canta João Gilberto en uno de los versos de "Desafinado", la inolvidable canción de Antonio Carlos Jobim. La misma (u otra, qué importa) Rolleiflex se puede ver en el museo, que cuenta actualmente con más de trescientas cámaras de todas las épocas en perfecto funcionamiento, ya que el director del museo se encarga personalmente de restaurarlas. Después de apreciar las interminables curiosidades que ofrece el museo, el visitante podrá acomodarse en alguna de las mesas o en la generosa barra del Bar Palacio, abierto las veinticuatro horas: un lugar cálido que sirve ricos desayunos y minutas durante todo el día. Buenas pastas y sandwichería de calidad cautivan cotidianamente el paladar de los muchos parroquianos que lo frecuentan a toda hora. En la entrada recibe un estrafalario maniquí; está trajeado elegantemente y, cámara en mano, nos invita a espiar un rato por ese ojo que todo lo mira.

El Museo Fotográfico Simik está en avenida Federico Lacroze 3901 (esquina Fraga). Abre de lunes a sábado las 24 horas. Los lunes de 9.30 a 12 se dicta un curso básico de fotografía. Informes en www.simik.com.ar

cine



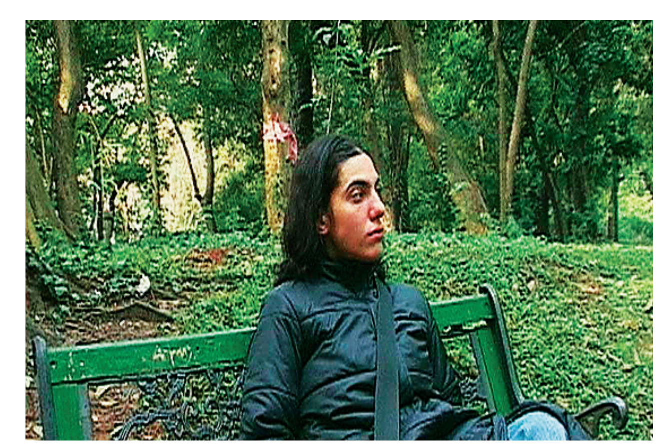
La niña santa

¿Puede haber vida después de un debut magistral como *La ciénaga*? Lucrecia Martel demuestra que sí. Coproducida por la compañía de Pedro Almodóvar y recientemente exhibida en el Festival de Cannes, la segunda película de Martel vuelve a la carga con su estética de la promiscuidad, poniéndola en escena, ahora, en un hotel termal de Salta, donde confluyen un congreso de otorrinolaringólogos, un médico afecto a los roces eróticos anónimos y una adolescente en cuya imaginación se funden la mística y el erotismo. Más narrativo que el anterior, el nuevo Martel ratifica un mundo y una mirada artística absolutamente singulares, y se sostiene en un elenco notable encabezado por Carlos Belloso y una magnífica Mercedes Morán.

Dúplex

Heridos por el traspié de *Starsky y Hutch*, los fans de Ben Stiller pueden resarcirse (al menos parcialmente) con esta comedia negra de Danny DeVito donde Stiller –sale Owen Wilson, entra Drew Barrymore– debe librarse de una vecina insoportable para acceder a un departamento especialmente conveniente. Divertida.

radio



Funámbulos

Un panorama del teatro y la danza de Buenos Aires según sus protagonistas. El programa cubre desde la danza clásica hasta la más experimental, y desde el teatro oficial hasta la sala más pequeña del off. Los referentes, las tendencias, las búsquedas y los maestros de quienes hacen la "cartelera" de la ciudad. Los bloques centrales están dedicados a un reportaje a fondo con un artista, una retrospectiva con material de archivo propio y la cartelera, con comentarios de espectáculos y recomendaciones de páginas web. Con conducción de Ana Durán, Federico Irazábal y Edith Scher, y producción de Sonia Jaroslavsky. Mañana, la revista *Funámbulos* festeja la aparición de su número 21 y el lanzamiento del programa de radio con la proyección, a las 17, del film *Los Rubios*, una mesa debate sobre el Teatro y la Memoria a las 19 (participan, entre otros, Daniel Veronese y Alejandra Correa) y una función especial de *La forma que se despliega* de Daniel Veronese a las 21 ($ 6), en El Camarín de las Musas, Mario Bravo 960.

Los lunes a las 21 por Radio Concepto AM 1150.

televisión



Carnivale

Ambientada en la Gran Depresión de los años treinta en Estados Unidos, esta miniserie dirigida por Rodrigo García sigue a un circo que recorre el país con una variada oferta de fenómenos. Entre mujeres barbudas, enanos y siameses se esconde un fugitivo con talentos ocultos llamado Ben (Nick Stahl). Pronto el extraño joven se cruzará con un misterioso evangelista, el hermano Justin. Y ambos desencadenarán una historia mágica, en la que se juega el conflicto histórico entre la luz y la oscuridad. Bellísimas imágenes y un guión excéntrico.

Los sábados a las 22 por HBO.

El león en invierno

Una miniserie de dos capítulos dirigida por Andrei Konchalovsky sobre los sucesos de la Navidad de 1183, cuando el rey Henry II decide reunir a su esposa Eleanor con sus tres hijos para nombrar sucesor y desencadena una guerra familiar. Grandes actuaciones de Glenn Close y el guapísimo Jonathan Rhys Meyers como Philip.

Hoy a las 0.40 por Hallmark.

El ingeniero de almas

LIBROS El conde Lev Tolstoi hizo de goma el género novela: lo estiró, lo tensó, lo rellenó y lo reformuló a su antojo hasta inventar un género superior del que él es único exponente. La demoradísima edición de sus Diarios en castellano (recién publicados por el sello El Acantilado en dos tomos que suman mil páginas) nos permite descubrir, por fin, cómo fue la vida de Tolstoi según Tolstoi y cómo ocurrió, paso a paso, la gestación del escritor más portentoso de todos los tiempos.

POR JUAN FORN

Es bastante insólito que recién ahora, a noventipico años de la muerte de Tolstoi, se publiquen por fin sus *Diarios* en castellano. A tal punto es insólito que más de uno tendrá la sensación de ya haberlos leído en su momento. Las razones de este equívoco son varias. Primero, porque unos cuantos fragmentos aparecieron en forma de libro, hace años de años (aunque seleccionados de tal manera, por ese nefasto discípulo de Tolstoi llamado Chertkov, que quedaron convertidos en "textos piadosos" del maestro). Segundo, porque las biografías de Tolstoi citan a destajo de los *Diarios* (y no sólo del aspecto piadoso de su carácter, pero la bibliografía sobre los últimos años de Tolstoi, especialmente sobre su fuga de Yasnaia Poliana y su agonía y muerte en la desolada estación de Astapovo, seguida paso a paso por el mundo entero a través de la prensa, es tan abundante y abrumadora que echa un manto de santidad sobre un hombre muchísimo más fascinante por lo que tenía de humano que por lo que tenía de santo). Tercero, porque el mismo Tolstoi puso muchísimo de sí en sus novelas, además de iniciar su carrera literaria con tres textos autobiográficos (*Infancia*, *Adolescencia* y *Juventud*). Hay, además, infinidad de ensayos brillantes sobre Tolstoi (Elías Canetti, Isaiah Berlin, Edmund Wilson, Nabokov, Lukacs, Steiner, Maugham, Gorki, Papini y un larguísimo etcétera). Todo lo que podría saberse sobre él parece haber sido dicho ya: de ahí el engañoso efecto déjà-vu que produce esta feliz aparición de los *Diarios* en nuestro idioma.

Por otro lado, está la historia en sí de los *Diarios*, accidentada como pocas. Y no me refiero a los de los últimos años, cuando Tolstoi debía esconderlos, o llevar diarios paralelos, para que su esposa y sus discípulos no litigaran por lo que decía en ellos y por su publicación. Los diarios y cuadernos de notas de Tolstoi ocupan trece de los noventa volúmenes de sus *Obras Completas*, Edición del Jubileo, iniciada en 1928 en la Unión Soviética y prolongada hasta 1958. Pero ni siquiera entonces se trataba de una versión completa, por la censura de pasajes enteros a la que sometieron el material los editores de la Academia de Ciencias de la URSS: muchos fragmentos referidos a lo sexual, pero no sólo esa clase de intimidades fueron silenciadas (vale recordar que Tolstoi ya había sufrido censura en vida, en todos sus libros, aunque el culpable en ese caso era el zar). Sobre ese material parcial trabajaban las biografías que citaban fragmentos de los *Diarios*. Así iban a seguir las cosas hasta que un cuarto de siglo después, en 1980, la mexicana Selma Ancira, que estudiaba filología en Moscú, descubrió este enmascaramiento cuando obtuvo acceso a los originales de los *Diarios* (que se encuentran en la Biblioteca Lenin y en "la habitación de acero" del Museo Tolstoi). Tendrían que pasar otros veinticinco años más hasta que esta puntillosísima fanática de Tolstoi lograra condensar en mil páginas una suerte de destilado de los *Diarios*, y encontrara editor de tan inmoderado libro (el sello catalán Ediciones El Acantilado, que acaba de publicarlo en dos exquisitos tomos).

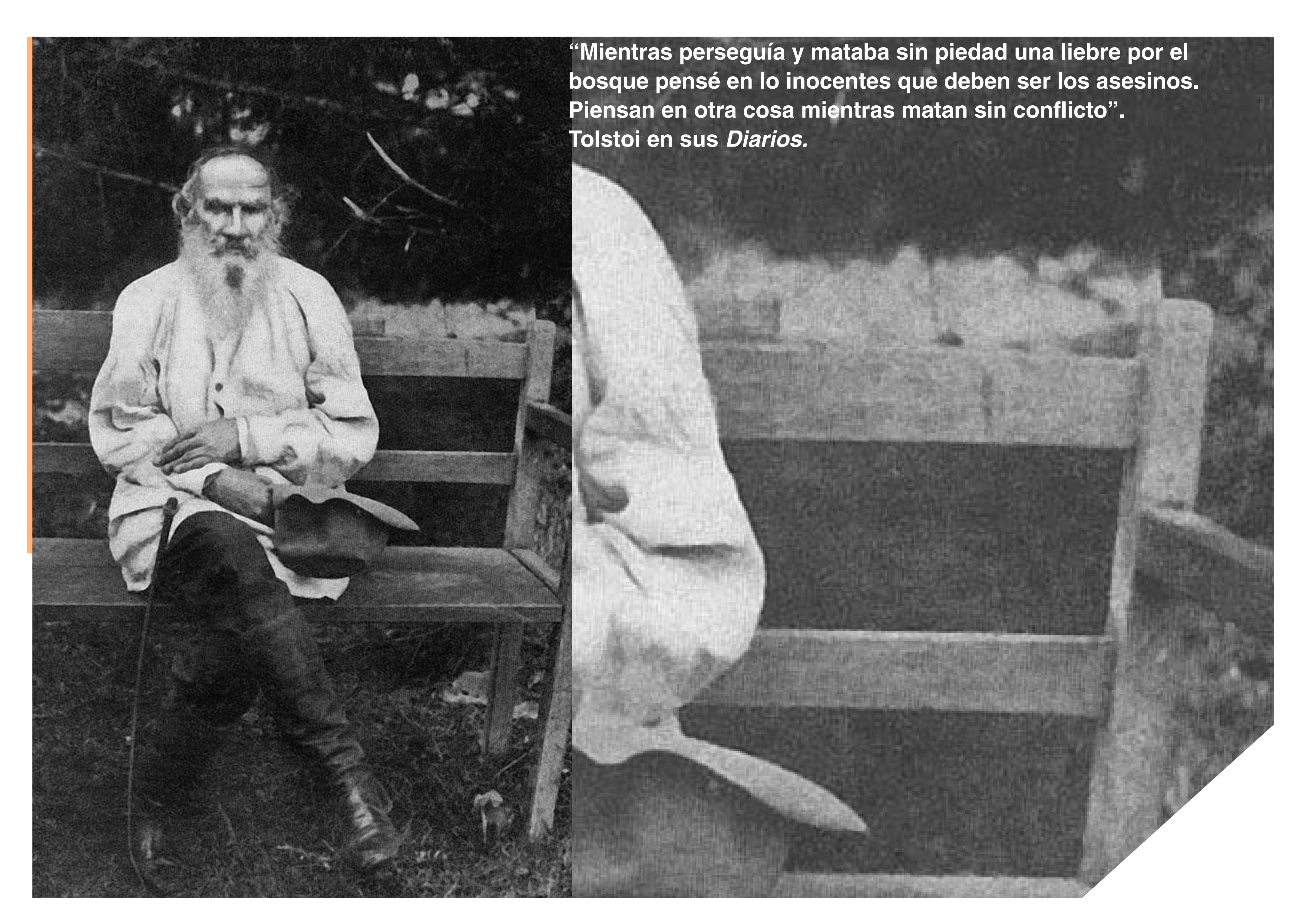
Historias de éstas ocurren a cada rato en el mundo de la literatura. Lo infrecuente es que el texto descubierto sea tan interesante en sí como la operación de rescate (para usar un ejemplo: por cada *Libro del desasosiego* que se encuentra en un baúl, hay docenas, centenares incluso, de *Islas en el golfo*, con perdón del pobre Hemingway). Lo que consiguió la notable Selma Ancira con su rescate es casi un imposible: un Tolstoi en estado puro. Me apuro a fundamentar. Una de las cosas que hacen atractiva la lectura de diarios es que quien escribe no sabe de sí lo que saben de él los lectores: qué le pasará mañana, en qué habrá de convertirse su vida. Tolstoi es legendario por su ojo cósmico: si el novelista por antonomasia es el que lo ve todo, tanto de sus personajes como de su época, Tolstoi es Gardel, Le Pera y los guitarristas, el non plus ultra del oficio. Ahora imagínense a Tolstoi contando a Tolstoi, y encima sin saber cómo termina esa historia. Un detalle más: a diferencia de sus libros, que reescribía y corregía como un poseso (Sofía Andreievna, su esposa, debió copiar entero el manuscrito de *Guerra y Paz* trece veces, es decir veinte mil páginas, a mano, claro –además de las infinitas versiones que debió hacer de cada capítulo *in progress*), Tolstoi redactaba sus diarios al correr de la pluma, con sus desprolijidades y tachaduras y alguna que otra palabra o frase ilegible: es decir, sin embellecimientos ni retoques posteriores. Es en ese sentido un Tolstoi en estado puro el que se nos ofrece en estos *Diarios*: por la formidable vehemencia y también por la desnudez formal con que él mismo relata sus anhelos y sus caídas, sus arrebatos y sus convicciones, su batalla con el mundo y consigo mismo.

Nabokov dijo alguna vez que Tolstoi es el único escritor cuyo reloj está absolutamente en hora con los relojes de sus innumerables lectores: "Su prosa lleva el compás de nuestro pulso, sus personajes se mueven con el mismo andar de la gente que pasa bajo nuestra ventana mientras leemos el libro... si hay *un tiempo de Proust* y *un tiempo de Joyce*, Tolstoi en cambio logra –como nadie– el tiempo standard, el tiempo común y corriente: el que iguala nuestro reloj y el de sus personajes". Ése es el milagro que explica por qué ningún otro escritor ha logrado *transmitir tanta vida* en una ficción como él en las suyas. Pues bien, estos *Diarios*, aun cuando fueron escritos al correr de la pluma, sin la disciplina de las novelas y sin el propósito de producir ese efecto en el lector, logran el mismo milagro: sumergirnos desde el primer acorde *dentro* de la vida de Tolstoi, trasmitiéndonos el tempo que tuvo esa vida inmoderada en todo sentido. Es precisamente esa intensidad extrema que era la media habitual para él, tanto en el sexo como en el juego, la bebida, el ejercicio del coraje, la literatura y la oposición a toda autoridad (incluyendo al zar, a la cúpula de la iglesia y hasta al mismo dios), reflejadas con asombrosa naturalidad en estas anotaciones tan impúdicas y expresivas a la vez, lo que explica cómo pudo gestarse un escritor tan portentoso e irrepetible.

Fíjense, si no, cómo abre el *Diario*: el año es 1847, Tolstoi es un indolente y disipado estudiante de diecinueve años en la universidad de Kazán y se interna en una clínica. "Hace seis días que ingresé y durante ellos casi me he sentido satisfecho de mí mismo. *Les petites causes produisent grandes effets*", dice la primera anotación. La "petite cause" era una venérea ("Me pesqué una gonorrea, por el motivo que se la suele pescar", confiesa). El "grand effet" será la decisión de usar, a partir de entonces, la palabra escrita como método de conocimiento y autoconocimiento. Vale aclarar que Tolstoi aún no se propone ser escritor; lo que quiere es "simplemente" encontrar el objetivo de la vida humana –es decir, de la suya propia–.

Esta igualación de lo universal con lo particular, que parece ya de entrada reducir la magnitud de la tarea y condenarla al fracaso, opera exactamente al revés y prefigura la celebérrima frase "pinta tu aldea y...". Como aquel mapa insensato imaginado por Borges, tan meticuloso en la cobertura de accidentes topográficos que terminaría teniendo el tamaño exacto del territorio que cartografiaba, el Tolstoi "íntimo" que van retratando los *Diarios* abarca el mismo inmoderado espacio que habrá de plantarnos frente a los ojos la suma de personajes y peripecias de *Guerra y paz* o *Ana Karenina*.

Mucho se ha dicho, por ejemplo, sobre la fatuidad del joven Tolstoi. Pero nadie la describe mejor que él mismo, cuando dice que, para vivir como joven soltero en la sociedad moscovita, es indispensable una renta mínima anual de veinte mil rublos. Esa suma equivale a doscientos mil dólares actuales y, vale aclarar que, en su edad madura, cuando Tolstoi era leído en el mundo entero, todos sus libros juntos no llegaban a reportarle esa cifra anual en derechos de autor (y su hacienda de Yasnaia Poliana daba sólo diez mil). ¿Cómo



“Mientras perseguía y mataba sin piedad una liebre por el bosque pensé en lo inocentes que deben ser los asesinos. Piensan en otra cosa mientras matan sin conflicto”. Tolstoi en sus *Diarios.*

hacía Tolstoi para acceder a semejante cantidad de dinero? Jugando, y endeudándose: “No me gusta lo que se puede obtener a cambio de dinero pero me gusta dilapidarlo”. Así, por ejemplo, perdió la casa original de Yasnaia Poliana (debió construirse otra, mucho más modesta, cuando finalmente dejó Moscú y el ejército) en una partida de shtoss que duró dos días y dos noches, al término de los cuales escribió: “Me resultó hasta tal punto desagradable que me gustaría olvidar que existo”. Lo que no quita que, pocos días después, anote lo siguiente: “Hoy encargué una silla de montar que hace juego con mi abrigo circasiano y con el cual perseguiré mujeres cosacas. Aún paso horas desesperadas frente al espejo porque mi bigote izquierdo no se acomoda como el derecho”. Lo portentoso en Tolstoi es que, a continuación, nos ofrezca el siguiente juicio sobre el tema pecuniario: “Es extraño que todos ocultemos el hecho de que uno de los resortes principales de nuestra vida es el dinero. Como si fuera algo vergonzoso. Tomemos las novelas, las biografías: en todas se trata de eludir las cuestiones de dinero, cuando es allí donde radica el interés si no mayor al menos más constante de la vida, y en donde más se expresa el carácter de un hombre”.

Cuando anota en su *Diario* que es “capaz de sentir con una fuerza terrible”, también lo dice literalmente. Como prueba, en diferentes niveles, vayan los tres fragmentos que siguen: “Hoy, cuando me estaban afeitando, imaginé en forma vívida cómo una herida mortal infligida a un hombre ya herido puede cambiar instantáneamente su estado de ánimo: de la desesperación a la mansedumbre” (1853); “Conozco la finalidad de mi vida: el bien, al que estoy obligado con quienes dependen de mí (*aún no se ha casado; se refiere a los campesinos de Yasnaia Poliana*) y con mis compatriotas. Con los primeros estoy obligado porque me pertenecen; con los segundos porque tengo el talento y la inteligencia que tengo” (1858); “Si hubiera sido perseverante en mi pasión por las mujeres, habría tenido éxito y buenos recuerdos; si hubiera sido perseverante en mi abstinencia, habría estado orgullosamente en paz conmigo mismo. Si hubiera sido perseverante en la manera de ser vanidoso habría tenido éxito en el servicio y un buen pretexto para estar satisfecho; si hubiera sido perseverante en la manera de ser virtuoso podría desdeñar mis fracasos y estar más cabalmente satisfecho de mí mismo. Soy tan ambicioso que no sé elegir entre la gloria y la virtud. Desde lo más pequeño hasta lo más grande, este defecto de constancia destruye mi vida” (1860).

Toda la vida de Tolstoi es una lucha sin cuartel por superar las contradicciones, por hacer de sí mismo una persona que pueda aceptar (“Lo que has hecho sólo será verdadero bien cuando ya no estés tú para arruinarlo”, escribe en 1882), pero son precisamente esas contradicciones, la intensidad y la simultaneidad de esas contradicciones, las que hacen tan ancho y tan profundo, tan bestialmente humano. Con casi ochenta años cumplidos era capaz de decir, con apenas días de diferencia: “La abundancia de libros es una calamidad. Hay que establecer la costumbre de avergonzarse de publicar en vida. ¡Cuánto sedimento se asentaría y que agua más pura correría!”, y poco después: “Sigo siendo sensible y vanidoso y quiero publicar hasta el día en que me muera”. A veces logra en una sola frase la dicotomía y la enajenación de esa dicotomía: “Mientras perseguía y mataba sin piedad una liebre por el bosque pensé en lo inocentes que deben ser los asesinos. Piensan en otra cosa mientras matan sin conflicto”.

A tal punto era Tolstoi un animal incurablemente literario, que cuando ya hacía tiempo que había dejado de considerar suprema la literatura (la capacidad de pintar un mundo y hacérnoslo habitar) y prefería en cambio cambiar el mundo (o cambiarnos el mundo haciéndonos cambiar con su perorata mística), escribe, en una de las últimas anotaciones de sus *Diarios*: “Idea para un cuento. Una persona (igual podría ser un hombre o una mujer) lee la obra de Tolstoi y empieza a formularse preguntas.Colocar a esa persona espiritualmente viva en medio de la vulgaridad de la vida tal como la conozco. Podría llegar a ser una gran obra. Tal vez la escriba”. Tolstoi sabía, por supuesto, el efecto que tenían sus novelas sobre los lectores. Lo sabía a tal punto que le pareció que ésa sería la mejor manera de predicar, de ir más lejos aún que en sus “ficciones con mensaje” (*La Sonata a Kreutzer* y *Resurrección*): construir un mundo narrativo tan completo que ya existieran en él las novelas de Tolstoi (cabe aclarar, sin embargo, que Dostoievski ya le había ganado de mano: en *Los hermanos Karamazov*, el mismísimo Lucifer le dice a Iván K que “en sueños y en pesadillas, el hombre a veces ve un mundo de acontecimientos tan entretejidos en una trama como juro que Tolstoi nunca ha inventado”).

Pero quizá la más impresionante de las entradas del *Diario* es de 1878 (un año después de que Tolstoi publicara *Anna Karenina* y once después de *Guerra y paz*) que su autor copiaría textual años después en *Mi confesión*: “No había cumplido los cincuenta años, tenía una buena esposa que me quería, excelentes hijos, una amplia hacienda que sin gran esfuerzo de mi parte mejoraba y aumentaba. Sin presunción de mi parte podía considerarme el escritor más famoso de Rusia. Tenía en mí una fuerza que rara vez se da en hombres de mi clase: físicamente podía rivalizar con los campesinos más resistentes y mentalmente era capaz de trabajar durante diez horas diarias sin que mi salud se resintiera por el esfuerzo. Y mi conciencia me decía que mi vida era una estúpida y despreciable broma que alguien me había jugado”.

Por esta clase de frases, George Orwell consideraba a Tolstoi “un matón espiritual” y Edmund Wilson mostraba una impaciencia tan exasperada como infrecuente en sus ensayos: “La vida le había dado todo y por eso mismo lo enfrentaba al vacío. ¿Cómo llenarlo? Para Tolstoi, no existía ya ninguna manera de sobresalir, salvo autoennoblecerse espiritualmente”. Proust, por su parte, harto de las “repeticiones” de Tolstoi, tanto en la obra de ficción como en las anotaciones personales, cita como ejemplo esta patética frase muy posterior, de plena vejez: “Tengo ganas de heroísmo. De consagrar el resto de mi vida únicamente a servir a Dios. Pero Él no me quiere. O no quiere que vaya adonde yo quiero ir. Y yo murmuro: el lujo, la venta de mis libros, la suciedad moral, la vana agitación de la gente. No consigo vencer la amargura. Pero lo principal es que quiero sufrir, quiero gritar la verdad que me abrasa”. Gorki, en cambio, decía que “Tolstoi y Dios eran como dos osos encerrados en una cueva” y celebró haber podido ser testigo de tan supremo enfrentamiento. Isaiah Berlin, por su parte, compara a Tolstoi con Moisés, el hombre que creyó más y mejor que nadie en la Tierra Prometida, y de hecho guió a su pueblo hasta ahí, pero no pudo entrar. Alguien tan consciente de su imperfección moral que “podía cerrar los ojos pero no olvidar que los estaba cerrando”, el escritor que entendió mejor que nadie el concepto de armonía y sin embargo sólo encontraba guerra y desorden adonde posara sus ojos, fuera en su tiempo o en sí mismo, en sus novelas o en las impenitentes anotaciones de sus *Diarios*. R

El hombre que no le hace asco a nada



Junio
Domingo 6: *Andoromedia* (1998).
Domingo 13: *Visitor Q* (2001).
Domingo 20: *Dead or Alive: Hanzaisha* (1999).
Domingo 27: *Ichi The Killer* (2001).

Julio
Domingo 4: *Dead or Alive: Tôbôsha* (2000).
Domingo 11: *Gozu* (2003).
Domingo 18: *The Happiness of de Katakuris* (2001).
Domingo 25: *Dead or Alive: Final* (2002).

Urania queda en Cochabamba 360, San Telmo. Abre a las 20 y proyecta a las 21. Entrada: $ 4.

CINE Una parte del público argentino ya dio pruebas de su devoción incondicional por Takeshi Miike en los Festivales de Cine Independiente de los últimos años. Ahora, un ciclo en DVD permite conocer más acerca de este director que no se niega a ningún proyecto, filma con presupuestos irrisorios, lleva una marca de 60 películas en catorce años y, sin embargo, se ha convertido en el nuevo maestro de la escatología cinematográfica.

POR MARIANO KAIRUZ

El tipo es terriblemente prolífico. Tanto, que cada año que pasa, uno –que vive acá y no en Japón– se pierde tres, cuatro y hasta cinco de sus nuevas películas, incluso si el Festival de Buenos Aires programó una o dos. Es justamente en el Bafici que Miike Takashi se dio a conocer para parte del público argentino, en especial en sus noches y trasnoches. Con su carga de oscuridad, bizarría y escatología, y sus incursiones en el terreno fantástico, sus películas se han convertido en eso que los norteamericanos suelen llamar *instant-cult*: culto instantáneo. Una demarcación que puede y suele dejar afuera a buena parte del público. El ciclo que Urania (proyecciones de DVD en San Telmo, en lugar para comer y escuchar música) anuncia para los domingos de junio y julio promete acercar algunas de estas películas para aquellos que no conocen a su director (y podrían llegar a interesarse en sus excesos) y darles a quienes ya lo vienen siguiendo la oportunidad de ver otras inéditas por acá, dejando de lado un título imprescindible pero obvio de la filmografía sin frenos de Takashi, que es el único que se consigue formalmente en video. La ausente es *Audition*, y para quien ya la haya visto, vaya sólo una palabra (o tres): *kiri-kiri-kiri*. Que en la película es un sonido tan penetrante como las agujas que clava la chica de apariencia frágil en el cuerpo paralizado del protagonista. El bautismo Miike perfecto.

UN MUCHACHO COMO YO

No se sabe muy bien a qué mundo pertenece Miike, pero sí que arribó a éste hace casi 44 años, haciendo su primera escala cerca de Osaka. Al parecer, el cine no fue su vocación ni de chico ni de adolescente –sí vio películas, dice, pero las que veía todo el mundo; mucho Bruce Lee, bastante Hollywood. Si a algo sabía que quería dedicarse por completo era al motociclismo. Pero, como también declaró repetidamente, "para las carreras de motos hay que tener talento". A diferencia de la dirección de cine, dice, que no requeriría de una habilidad especial, o tal vez sólo la de saber hacer contactos. No es que Miike realmente crea que cualquiera puede hacer películas buenas sino que está convencido de que cualquiera puede hacer películas, y punto. Y de que él mismo –que se inscribió en la escuela de cine del legendario Shohei Imamura porque era una manera de no estudiar ni trabajar, de "evitar convertirme en un adulto" y de irse de la casa de sus padres, y porque no había examen de ingreso– sería la prueba viviente de tamaña aserción. Sin buscarlo, consiguió un trabajo en una productora televisiva y allí pasaría más de una década como asistente.

Eventualmente asistiría al propio Imamura, en cuya escuela había tenido asistencia bastante menos que perfecta. Su debut como director de largometrajes fue en 1991, es decir, en la década del boom de las películas niponas realizadas directamente para el mercado del video. Una industria que requería producciones de rápida realización y bajísimo presupuesto, y en cuyos esquemas Miike calzaba –y sigue calzando– a la perfección: el tipo asegura –no parece jactarse de ello sino que lo señala como la línea de conducta de alguien que jamás salió a buscar financiación para proyectos "personales"– que no rechaza ningún ofrecimiento. No habla tampoco de un estilo propio por más que desde *Audition* lo reclamen y lo esperen en festivales de todo el mundo, y opina que hay dos tipos de directores: aquellos que eligen cuidadosamente los proyectos, y los demás, los que agarran cualquier cosa y luego piensan –tal vez entonces sí, cuidadosamente– cuál es la mejor manera de contar sus películas. Las de Miike surgen de esta última manera. Y a veces se ruedan en no más de una semana y pueden llegar a costar menos de 75 mil dólares, como es el caso de *Visitor Q*, una de las más recientes.

Visitor Q es una cabal demostración de que la estructura que sostiene este tipo de producciones, si bien parece económicamente endeble, es funcional: la película es –debe ser– ultrabarata. Lo cual le da una libertad de trabajo tal a Miike que hace que eso, que es cine puramente industrial e innegablemente comercial en su propia escala, termine materializándose como algo más personal o al menos original que buena parte de lo que se estrena año a año en las carteleras occidentales. Como sea, Miike lleva hechas, entre largometrajes para cine, telefilms, videofilms y alguna serie o miniserie, seis decenas de películas en menos de catorce años como director. Miike filma mucho, pero sigue sin ser cinéfilo. Le tiran por la cabeza, todo el tiempo, infinidad de referencias –posibles antecesores japoneses y norteamericanos– y en muchos casos dice ignorar sus obras. Un tiempo atrás dijo no haber visto más que un par de las películas de Kitano. Miike está loco. O se hace.

LES PRESENTO A MIS FAMILIAS

El público porteño-festivalero conoció a Miike en circunstancias explosivas. Una fue la proyección de la hipnótica *Audition* (mucha gente sale de verla repitiendo el temible *kiri-kiri-kiri*). Ésa es en rigor casi explosiva, porque pareciera que el cuerpo torturado del protagonista va a explotar en cualquier momento. La otra película de iniciación local –y occidental en general– fue *Dead or Alive*, cuyo final es –ahora sí– literalmente explosivo. De lo más parecido a un dibujo animado que se haya visto. Todo vuela en pedazos, lo cual no impidió la producción de dos películas llamadas *Dead or Alive 2* y *Dead or Alive 3*, que pueden no ser exactamente secuelas, o lo son en un sentido en que buena parte de la filmografía de Miike está vinculada entre sí por algunas obsesiones que reaparecen una y otra vez.

Una de las obsesiones de Miike parece centrarse en las relaciones familiares, en las que siempre hay algo que es grotesco y por momentos perturbador, y por momentos todo eso junto y más. En *La felicidad de los Katakuri*, el grupete del título tiene un hotel en la montaña y se transforma en el cuerpo de canto y baile de un musical con zombis, uno de los múltiples cambios de género y derivaciones argumentales que pueblan su esquizofrénico y muchas veces agotador cine. En *Visitor Q* hay un chico que golpea a su madre, que se prostituye a cambio de drogas, mientras su hija se prostituye también pero a cambio de dinero y en alguna ocasión con su propio padre como cliente. La madre termina por inundar el piso de la casa con su propia leche, mientras su marido se entrega a una especie de "acceso" de necrofilia. Cómo se llega de la primera escena hasta la última de una película de Miike, cuáles son los increíbles y muchas veces revulsivos caminos que llevan de un extremo al otro, bueno, a veces es un misterio incluso cuando recién acaba de terminar la proyección.

Pero si hay que recomendar una, una sola para ver en el ciclo de Urania, vale apuntar la que abre la programación el primer domingo. Realizada hace seis años, es decir, en términos takashímicos, hace mucho mucho tiempo y 36 películas atrás, *Andoromedia*: es una historia de amor, sufrimiento y horror adolescente, en la que la chica ha muerto violentamente y su "alma" es mantenida con vida por medios cibernéticos, por obra y desgracia del padre. No es Astroboy, no es Frankenstein y no es Robocop. La chica "vive" en una computadora, y así se reencuentra con el chico con el que aún le quedaban muchas tardes para pasar juntos a la sombra de un cerezo: así de melosa y melodramática es la película. Es una de adolescentes. Una de amor (aunque Miike diga que no filma románticas porque no entiende del todo a las mujeres). Una de música pop. Pero con una familia –madre muerta, hijo enfermo, padre asesinado, hija accidentada– donde se juntan todas las desgracias imaginables. Una familia a lo Miike Takashi. R



Los amantes del crimen imperfecto

EL CATADOR CATADO **La idea sonaba arriesgada: filmar la remake de *El quinteto de la muerte*, aquella cumbre del humor inglés dirigida por el escocés Alexander Mackendrick y protagonizada por Alec Guinness. Pero en manos de los hermanos Coen –grandes y expertos filmadores de pequeños e ineptos delincuentes–, el proyecto parecía posible y hasta tentador. Por eso nuestro héroe se adentró en la sala con la guardia baja y fuera de servicio. Y salió con el alma por el piso para confesar, envuelto en tristeza, que los Coen han perdido la brújula.**

POR RODRIGO FRESÁN

O, mejor dicho, los adoradores del crimen inapelablemente tarado. Porque ése es, sin duda alguna, la motivación recurrente y la ley inquebrantable en todas y cada una de las películas de los Coen: el delito o la trampa padecido u orquestada por soberanos imbéciles que se creen infalibles para, casi enseguida, descubrirse ineptos *cum laude*. Piénsenlo, recuerden: los amantes infieles de *Simplemente sangre*, los ex presidiarios ladrones de bebés en *Educando a Arizona*, los gangsters románticos de *De paseo a la muerte*, el viajante y asesino serial de la habitación de al lado torturando al escritor bloqueado en *Barton Fink*, el magnate corrupto que atormenta al buenazo de *El gran salto*, la casi avasalladora proliferación de tontos peligrosos en *Fargo*, los *freaks* ahumados y alucinatorios de *El gran Lebowski* extraviados en una trama muy por encima del alcance de sus coeficientes intelectuales, los odiséicos truhanes cantarines de *¿Dónde estás, hermano?*, el peluquero casi zombi y existencialista de *El hombre que nunca estuvo*, y los abogados amorales y amorosos de *El amor cuesta caro*. Sólo así puede comprenderse y justificarse –apenas, con lo justo, sin pensarlo demasiado– esta caprichosa deconstrucción del perfecto clásico británico *The Ladykillers* (*El quinteto de la muerte*), filmado por el escocés Alexander Mackendrick, en 1955, en los legendarios y venerables Ealing Studios de Londres: ese casi galpón del que surgieron perfectas y puntuales y tan inglesas *social–comedies* en las que hombres de indestructibles trajes blancos corrían por las calles del West End mientras una familia de ocho herederos –todos con la misma cara y el mismo actor– era prolijamente eliminada de maneras tan intrincadas como desopilantes.

Y –créase o no– en todas y cada una de las entrevistas que ha dado Tom Hanks para promocionar la versión 2004 de *The Ladykillers*, el actor norteamericano repite una y otra vez que nunca vio la versión original y que seguramente, de haberla visto, jamás hubiera consentido en participar de esta *remake*.

Y lo bien que hubiera hecho.

IMPOSTORES

Los Coen, claro, no tienen tan buena coartada. Joel y Ethan Coen –quienes, misteriosamente, por primera vez firman aquí los dos como directores y productores además de guionistas, dejando de lado el simbólico reparto de actividades de costumbre– decidieron hacerse cargo de algo que no se les había ocurrido a ellos. Porque este *The Ladykillers* era en principio un proyecto de la Disney y de Barry Sonnenfeld, director de fotografía de las tres primeras películas de los Coen y responsable de las franquicias *Los locos Addams* y *Hombres de negro*. (La filiación Disney es el porqué de que, por lo menos en España, *The Ladykillers* venga condimentada con el vomitivo cortometraje frustrado por entonces pero ahora realizado de aquel proyecto de Dalí & Walt.) Y la pregunta sin respuesta es por qué –luego de la muy ligera *El amor cuesta caro* y siendo de público conocimiento que les sobran proyectos en carpeta, entre ellos el film de guerra “casi mudo” *To The White Sea* y *Old Barton Fink*, donde se cuenta lo que fue y en lo que se convirtió el sufrido escritor durante los años sesenta– estos dos se pusieron a toquetear una obra maestra para llenarla de dedos. Tal vez se haya tratado de la infantil tentación de tocar lo intocable, lo perfecto, lo definitivo, la invaluable pieza de museo.

Y la historia de la joya aparece claramente recapitulada en *Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick* de Peter Kemp. Allí se cuenta que el guionista William Rose tuvo uno de esos sueños. Uno de esos sueños con algo de lotería triunfante. Rose vio la película completa con los ojos cerrados. Vio la historia de cinco ladrones torpes haciéndose pasar por quinteto de cuerdas mientras preparan el asalto perfecto y acaban siendo doblegados por una anciana invulnerable. Y hasta vio el *casting* ideal que incluiría a Peter Sellers (un Alec Guinness proletario) y a Alec Guinness (un Peter Sellers aristocrático). Y no olvidemos a Herbert Lom. Recuerden: esa estética postvictoriana y decadente, la ejecución *in aeternum* del enervante *Minuet* de Boccherini, los dientes de Guinness, y un Londres que ya no era imperial y que no había accedido aún a la redención pop del té de las cinco de la tarde endulzado con ácido lisérgico.

CRIMEN Y CASTIGO Y MÁS CASTIGO

¿Qué hacen los Coen con todo eso? Mucho y nada. Trasladan la acción junto al Mississippi. Convierten al Profesor Marcus de Guinness en el Profesor Dorr de Hanks (un típico granuja sureño y afrancesado poseído por el espectro perdedor de Edgar Allan Poe). Proponen una banda muy *coenizada*, sí, pero sin gracia: un jugador de fútbol americano opa, un japonés con bigote hitleriano, un pseudo explorador de bigote manubrio, un *rapper* que no para de decir “*mothafucka*”. La delicada ancianita británica Mrs. Wilberforce muta aquí a la contundente y negra Marva Munson: una viuda adicta a los spirituals y escandalizada por “esa música *hippity-hop*”; punta que los Coen –en esta película por momentos casi racista en su retrato de los negros– no aprovechan porque, sí, respetan el hipnótico *Minuet* de Boccherini cuando podrían haber explotado el costado *minstrel-show* y convertir a estos supuestos músicos de cámara en falsos practicantes del gospel.

El tren que se lleva a los muertos es aquí un barco basurero. Y el loro es suplantado por un gato. Y algún otro cambio que no cambia sino que empeora. Todo con poco gracia, con subjetivas gratuitas, con chistes tontos y anticuados (ay, ese retrato que va cambiando de expresión a lo largo de la película) y con, sí, un *soundtrack* de *spirituals* recopilado por T-Bone Burnett que va a vender muchísimo.

Duele escribirlo; pero aquí y ahora, los Coen –responsables de por lo menos tres obras maestras como *De paseo a la muerte*, *Barton Fink* y *Fargo*– nos dan gato por loro. Y, de acuerdo, el cine de los Coen siempre tuvo un poderoso rasgo derivativo: Welles, Hammett, Polanski, Cain, Homero, Capra y los dibujos animados del Pájaro Loco. Pero esto no es un homenaje: es un ultraje. Y, si se lo piensa un poco, Woody Allen lo hizo mucho mejor a la hora de su propia comedia-de-robo en *Ladrones de medio pelo*, donde la pantalla del quinteto de cuerdas era reemplazada por la de los fabricantes de galletitas.

Y tiene su gracia ir a ver esta película en España, al día siguiente de la gran boda real, y con todos los medios despellejando viva a la flamante Lady Le: la acusan de impostora, de haber querido ser demasiado profesional, de haberse escondido o haber sido traicionada por una tara profesional que la mostró “profesional” y “fría” y “como dando la noticia de su propia boda”; y, horror de horrores, de no haber llorado y besado “como Dios manda” al príncipe en el balcón para el pueblo consumidor de estos panes y de estos circos. Y ocurre que, con ciertas cosas, no se jode: la democracia será el menos imperfecto de los sistemas políticos, pero la monarquía da mucho mejor en televisión. Y no se aceptan bruscos cambios de guión y, mucho menos, la “modernización” de los eternamente eficaces gestos y actitudes.

El mismo desconcierto y la misma indignación me producen a mí esta nueva e innecesaria, irrespetuosa y desabrida encarnación de *The Ladykillers*.

Veredicto final: estos hermanos de Minneapolis, a la Torre de Londres. Los que no vieron la versión de Mackendrick –quien fue mucho más respetuoso e igualmente genial a la hora de filmar su versión de “lo americano” en *Sweet Smell of Success* (1957), donde nos convence de que el infierno queda en Broadway y Satanás tiene el rostro de un cronista de chimentos con el rostro de Burt Lancaster– a verla ya, ya mismo, a correr a los videoclubes. (Y se hace imposible evitar un escalofrío al pensar que la razón de ser de todas estas *remakes* americanas de clásicos extranjeros es la de invadir primero su país y luego el mundo con clones que suplanten al original en las biografías de los jóvenes que sonreirán con la falsificación en lugar de reírse con el original.)

Y todos nosotros de rodillas y rezando porque a Eddie Murphy no, por favor, nunca se le ocurra revisitar *Los ocho sentenciados* cualquier día de éstos. R

REVOLUTION









Un bar con radio, o una radio con bar? Se despiertan todos tus sentidos. Hay una experiencia en un bar nunca vista en la radio.



A. M. DE JUSTO 1130 . MADERO
DOCK BLANCO . 4342.7146
radioset.com.ar